

Cicles: Raoul Walsh, Henry King i Harun Farocki

Cicle de cinema negre a Maó i Eivissa

temps moderns

papers de cinema



núm. 149 Gener 2009



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Gener 2009 Núm. 149

Edita

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 jvidala@fundacio.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Antoni Sorà

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors. Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Conversa amb Ernest Riera: sessió de cinema en bona companyia
per Àngela Coronado
- 9 FICTER: Una nova ullada (musical) al cinema expressionista alemany
per ABABS
- 12 Bandes de so. La fi del 2008
per Házael González
- 13 Clàssics Moderns. El mite de la joventut (III).
Páginas de una historia. *Mensaka* (1998) de S. G. Ruiz
per Iñaki Revesado
- 15 Voldries un amor tan gran capaç d'estimar fins i tot la maldat
per Joan Ferrer Miserol
- 17 Mons diferents, mateixes bambolines, mateixa vida
per Pere Antoni Pons
- 19 Els ulls de Jodorowsky.
La Cravate i "Aníbal 5": el començament
per Leazah Zelaz
- 22 La butaca
per Antònia Pizà
- 23 Interferències i entrebancs
per Joan Bover
- 24 Quatre films per obrir l'any
per Toni Roca
- 26 Les advertències de Klaatu
per Guillem Fiol Pons
- 30 L'escenari de llauna. Caminant, no hi ha camí
per Francesc M. Rotger
- 31 *The Enforcer* (Sin conciencia, 1951). Cicle Raoul Walsh
per Xavier Jiménez
- 34 *Casablanca*, ironies d'un clàssic
per Pere Antoni Pons
- 35 El cinema negre segons Romà Gubern
- 40 Cicle de cinema Harun Farocki
- 42 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de gener

*Vindrà la mort i tindrà els teus ulls,
aquesta mort que ens acompanya
del matí al vespre, insomne,
sorda, com un remordiment
vell, o un vici absurd. Els teus ulls
seran una vana paraula,
un crit acallat, un silenci*

Cesare Pavese (1908-1950)

Si el riu d'Heràclit mai no passa dues vegades pel mateix lloc, la mar és sempre la mateixa, testimoni de la història, guaita i observa, dolça i brava, mostra totes les seves cares. Al capdavant, però, marca el caràcter de les persones que viuen al seu costat. Cada mes ens feim ressò de les persones que han dedicat la seva vida al cinema i que, clos el cicle vital, deixen la penyora de tot el que han fet —**Carme Riera** hi deixava la mar, precisament, com a penyora—. Amb aquestes referències pretenem a *Temps Moderns* fer justícia i mostrar-nos agraïts amb les persones que deixen petjada significativa. Així, també, és igualment de justícia felicitar els que encara hi són, encara més si han assolit fites biològiques poc usuals. **Manoel Oliveira** ha complert cent anys, enhorabona.

Fa cent anys va inaugurar-se a Palma la sala La Popular, a la plaça Major, mentre que al teatre Principal es presentava el **Chronophone**, un intent voluntariós de cinema sonor. La sonoritat de la diversitat és un dels aspectes més interessants d'una de les pel·lícules d'Oliveira, **Um filme falado** (2003), convivència, experiències de la vida i lliçons d'història contades en diferents idiomes al voltant

d'una taula i a bord d'un vaixell. **John Malkovich**, **Catherine Deneuve**, **Irene Pappas** i **Stefania Sandrelli** amb **Leonor Silveira**, protagonista de la pel·lícula, que aprofita un creuer per la Mediterrània per viatjar amb la seva filla camí de Bombay, a la recerca del seu marit.

Harun Farocki esdevé protagonista a la pantalla del Centre de Cultura el mes de gener, el Godard alemany omplirà amb els seus documentals el dia de sant Antoni dematí i horabaixa. La pel·lícula amb què encetarem la projecció dels seus assajos en

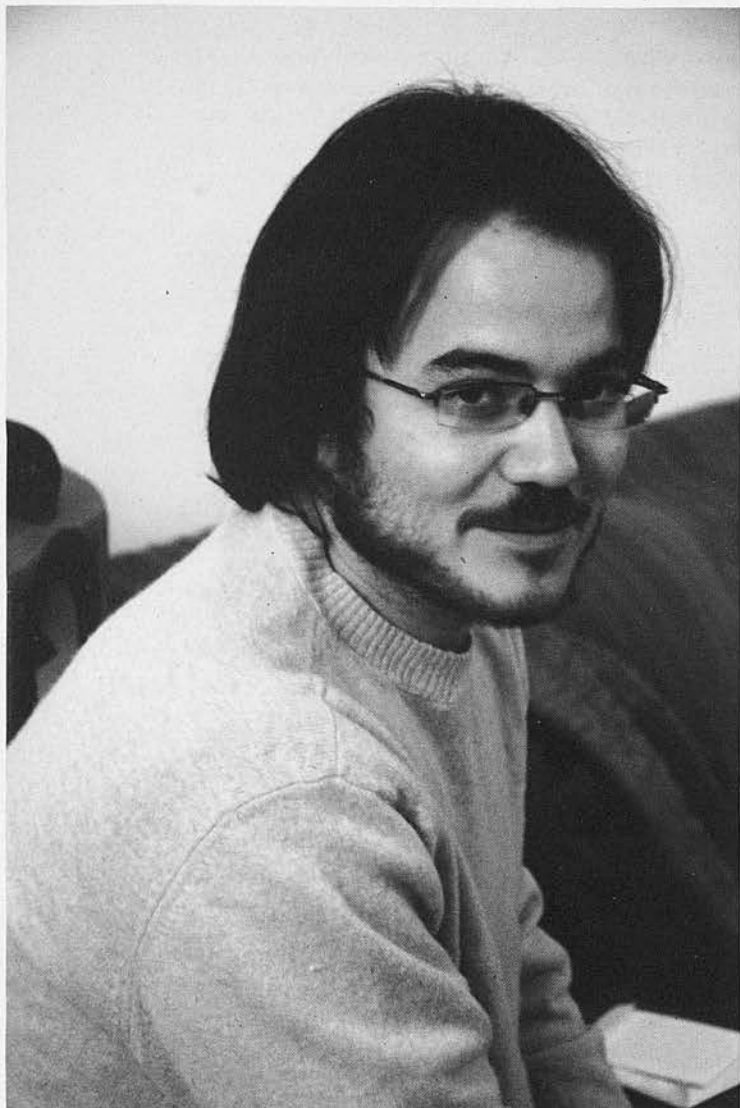
una data tan assenyalada serà **Fuego inextinguible**, curiosa coincidència a la manera de Ionesco.

Raoul Walsh, **Henry King** i la projecció ja tradicional de **Casablanca**. Això pel que fa a Palma, emperò, el plat fort, amb caràcter itinerant per les illes de Menorca i d'Eivissa, serà el cinema negre que tindrà la seva continuïtat el mes de febrer. Així, d'entrada, **Laura**, **Perdición i Forajidos**, l'espai negre, *la femme fatale*, les escales i la nit, estudieu novament **Romà Gubern** a les pàgines de *Temps Moderns* sobre aquesta matèria.



Conversa amb Ernest Riera: sessió de cinema en bona companyia

Àngela Coronado



Hem quedat amb Ernest Riera per poder conèixer part de la seva obra. Llicenciat en dret per la Universitat de les Illes Balears, aquest jove cineasta mallorquí de trenta-un anys destaca per haver travessat les nostres fronteres cercant la identitat creativa, de fet, ha desenvolupat la major part de la carrera a l'estranger, concretament a Anglaterra.

Ha treballat a Gatlin Pictures i Defiant Films, productores britàniques, en qualitat d'assistent de producció, i actualment és lector de la University of Westminster i coordinador del mòdul de Pràctica de Producció Cinematogràfica Contemporània, a més, treballa com a productor en la Lonely Crow Productions.

Visionam el seu darrer curtmetratge *The Mother*, en super-16, d'una senzillesa formal i argumental meravellosa, amb una protagonista tractada amb autèntica tendresa, i part dels episodis de *When Evil Calls*, on feia de director de la segona unitat,

produïda per Zone Horror, un canal de terror, i rodada a Anglaterra, que es tracta de la primera sèrie de terror feta per a telefonia mòbil. Són vint episodis d'un minut i mig que, amb el leitmotiv "tens un desig" i una gran dosi d'humor negre, et conviden a convertir en malsons els teus anhels. És interpretada per Jennifer Lim (*Hostel*) i Dominique Pinon (*Amélie*, *Delicatessen*), entre d'altres. Recentment s'ha editat com a llarg per ser distribuïda en DVD.

Hi conversam per conèixer més en profunditat la seva tasca cinematogràfica.

Pregunta. Has realitzat estudis de cinema a la Solent University i, a la University of Westminster, un Màster d'Esriptura de Guió i Producció.

Com va ser la decisió de cursar estudis a l'estranger? Consideres, com molts de nosaltres, pobre l'ensenyament de cinema a les nostres illes?

Resposta: Vaig cursar batxillerat, tercer de BUP i COU, a Anglaterra i em va agradar el mètode d'estudi: t'ensenyen a pensar i reflexionar.

Aquí vaig estudiar dret, un professor davant uns tres-cents alumnes, eren classes molt magistrals, un té el coneixement i els altres l'aprenen. A Anglaterra la pedagogia és molt diferent, en taula rodona, més participativa, són presentacions contínues.

Vaig pensar que estudiar cinema a les Illes seria aprendre només la part tècnica i, com que ja coneixia bé l'idioma... M'imagín que avui dia hi ha escoles molt bones, sé que n'hi ha un parell, però no sé exactament què fan, ni en conec el pla d'estudis.

P. És necessària, per no dir imprescindible, la creació d'uns estudis de cinematografia en condicions? Per exemple, a la carrera d'Història de l'Art només hi ha una assignatura, Història del Cinema, i dues d'optatives: Teoria i Pràctica del Teatre, que pertany a una altra carrera, i Història de la Fotografia.

R. Estaria molt bé que es pogués fer en l'àmbit universitari, en profunditat i, si es pogués mesclar la teoria i la pràctica, seria ideal perquè hi ha moltes escoles que es dediquen principalment a la part tècnica, però no a la creativa o teòrica, no estudien la imatge des d'un nivell més reflexiu. Pot ser que es faci a Barcelona, no sé.

P. Creus que seria necessari fer més incidència en aquest tema a primària o secundària?

R. Sí, crec que actualment els al·lots ja utilitzen la imatge des de petits, la gran majoria ja saben utilitzar el Windows Movie Maker. Es necessita que l'educació evolucioni, adquireixi els canvis que ja es donen a la pràctica perquè, tal vegada, li manca modernitat, incorporar aquestes noves dades.

P. Com a assistent de direcció, has participat en vídeos musicals com *What Goes Up* de Sonny J. Mason, emès per MTV Channel, anuncis publicitaris com la campanya de nadal ASDA 2007, i curtmetrat-

ges: *Skauch* (Roy Perkinson, 2003), en vídeo digital, *What Do You Think You Are Doing?* (Dimitris Diakouloupoulos, 2003), en digital, i *Solitary* (Anvari, 2006), super-16. Ja, en el camp del llargmetratge, a *Beyond The Rave* (Mathias Hoene, 2007), en alta definició, de la Hammer Films, protagonitzada per Sadie Frost, Norah Jones i Ingrid Pitt, la primera pel·lícula rodada per la mítica Hammer després de 20 anys.

Continua essent una petita productora?

R. Sí, és encara una productora petita, la pel·lícula no té un pressupost molt elevat. Per a aquesta, es varen posar en contacte amb una altra, Pure Grass Film, perquè els fes la producció i ells es varen ocupar més de la part del màrqueting. Ara acaben d'anunciar el següent rodatge.

P. I com qualificaries l'experiència?

R. De fantàstica. Molt entretinguda. Com que es tracta de pel·lícules de baix pressupost, moltes vegades la gent hi fa diferents tasques i no hi ha una jerarquia tan marcada. Té un ambient relaxat, és un rodatge d'aproximadament un mes i mig i acabem essent una família.

P. T'han proposat participar a la següent?

R. Sí, no exactament a la següent perquè es roda als Estats Units, però per a la pròxima el cap de producció em va trucar per fer una feina i li he hagut de dir que no, perquè estava muntant *Forest of the Dammed II*, el meu darrer projecte.

P. Continua la Hammer amb l'estela de les seves produccions característiques o es pot parlar d'un nou inici?

R. Aquesta pel·lícula —*Beyond The Rave*— és episòdica i està feta especialment per a descàrrega d'Internet, prova de la seva adaptació als nous temps. S'ha penjat a Myspace-tv per poder descarregar-se'n els diferents episodis. També s'ha editat en DVD per veure-la sencera.

La història es la següent: uns vampirs que celebren una Red Party per tal de menjar-se els convidats i convidades.

P. Encara té l'erotisme característic de les darreres produccions?

R. Aquesta en concret té un humor molt descarcat i, per tant, no podem parlar de subtileza.

P. En qualitat de productor has treballat en diferents camps. En televisió: *The Making of Dark Hunters* (Ruz/Riera, 2003) i *Discovering Flamenco*, emès a Southampton el juny de 2004. En curtmetratges: *A Television* (Sophia Hubert, 2003), en super-16; *The Forest of Wisdom* (2004), en super-16, i *Prêt-à-porter* (2006), en digital, interessant reflexió sobre el pas del temps, ambdues de Toni Mir, el teu germà i també cineasta; i *Unborn* (Justin Trefgarne, 2007), super-16, seleccionada en l'Edinburgh Film Festival.

R. *Dark Hunters* és un llargmetratge de Johannes Roberts i aquest *making* ha estat el meu primer documental.

Unborn és molt interessant, perquè, a part de ser seleccionada per a Edimburg, el seu director ha ajudat a desenvolupar els guions de llargmetratges com *Pride & Prejudice* (*Orgullo y prejuicio*), entre d'altres. Va ser professor meu a la universitat.



P. En quin camp et trobes més còmode? Televisió o cinema?

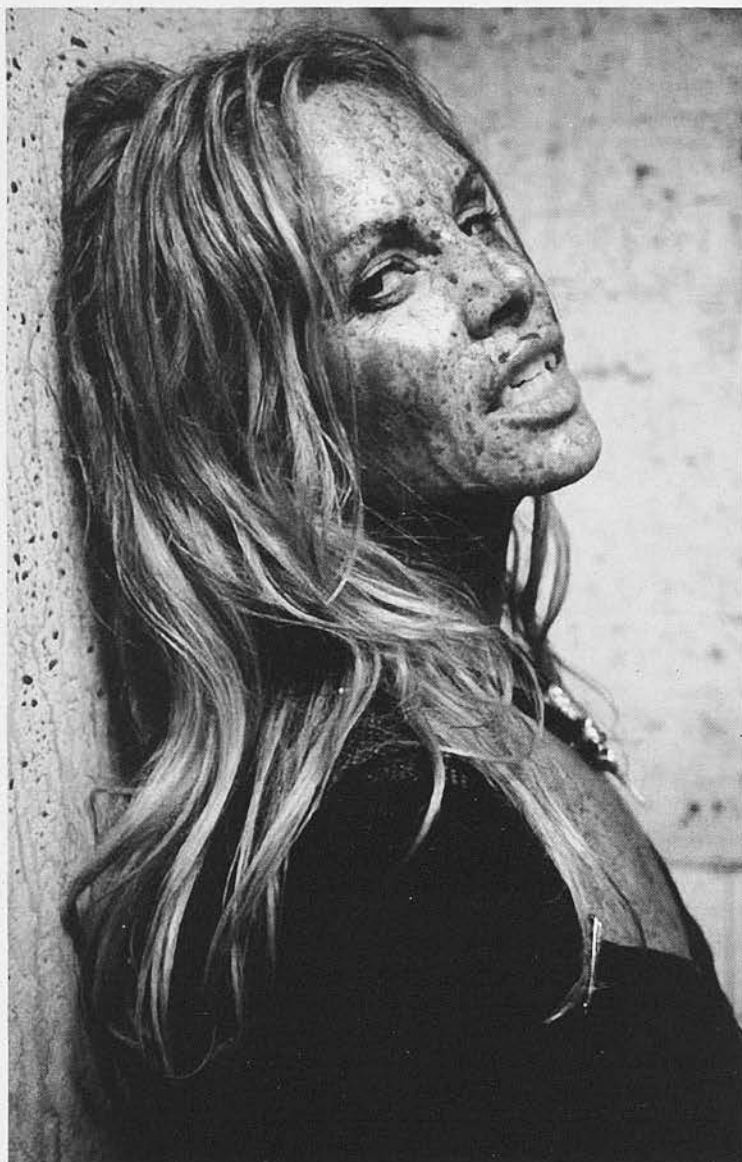
R. A mi el que m'agrada és el cinema. També em faria molta il·lusió fer un documental.

Quant als mètodes, hi ha diferències en el camp de la producció. Però en televisió no en tinc gaire experiència, quasi tot el que he fet és ficció.

Sí que vull destacar la tasca com a assistent de producció a un canal indi, *Diamond Creative and Channel S* on feien, entre d'altres productes, anuncis.

Fotograma de
When the Evil Calls





Hammer Girl
revisited

P. En relació amb la direcció, podem esmentar els curtmetratges següents: *Rhythm*, 2002, super-16; *Cup of Tea*, 2003, super-16; *Tube Starter*, 2004, vídeo digital; *Bum Starter*, 2004, vídeo digital; *Sometimes*, 2004, super-16; *Lonely Hearts*, 2007, super-16; *Help. There Is a Man In My Bed*, 2007, alta definició.

R. Cap dels meus curtmetratges no s'ha distribuït. I, de fet, no m'he presentat mai a cap festival, no sé per què.

P. Hi ha el pensament de fer-ho?

R. No, perquè per mi són coses personals, són exercicis.

P. Els vares rodar mentre estudiaves?

R. Sí. Bé, aquest que hem vist ara [es refereix a *The Mother*], no. No són curtmetratges ambiciosos especialment, hi ha gent amb pressuposts enormes per fer-ne un. Fixa-t'hi: va arribar un moment en què, per qüestions econòmiques i ja que quan no estic rodant em sent molt nerviós, vaig pensar escriure un guió sense personatges.

P. Com estaria tractat, amb una veu en off?

R. Evidentment. De vegades aquestes limitacions et fan ser més creatiu.

P. Gaudeix el curtmetragisme de més independència i afavoreix més l'experimentació?

R. Ets més lliure. Et permet ser més aventurer, fer coses diferents i, a més, fer errades.

P. Els consideres com una mena d'aprenentatge.

R. Els curtmetratges de per sí és molt difícil que surtin rendibles, hi ha molts pocs mitjans de venda de curtmetratges, per tant, en si no és un producte per guanyar doblers. Un llargmetratge sí, un llarg ha de recuperar la inversió.

P. Has rodat en diferents suports, quin t'agrada més? M'imagin que l'elecció d'aquest influeix tant en el procés de realització com en el resultat final.

R. No he rodat cinema en 35 mm. Sobretot he treballat en super-16 i alta definició.

Rodar en alta definició és més econòmic. Quan un roda en 16, té un altre tipus de disciplina. La diferència seria com escriure a màquina una novel·la o escriure-la a mà, o a ordinador: et fa canviar l'estructura. En 16 necessites planificar més abans de rodar i, si tens un pressupost baix, has de fer més assaigs.

Respecte de la qualitat d'imatge, avui dia els avanços són tan grans que és molt difícil veure la diferència entre un suport i un altre. Ara, a les càmeres digitals els posen uns adaptadors de 35 mm. Es nota un poc, com per exemple, en la profunditat de camp.

P. En el camp del llargmetratge has participat en l'esmentada *When Evil Calls* (Johannes Roberts, 2006), i en l'actualitat ets a punt d'acabar la post-producció de *Forest of the Damned II*, produïda per Lonely Crow Productions, rodada en alta definició i de la qual ets també realitzador.

Respecte d'aquesta darrera pel·lícula, podries avançar-nos qualque cosa de la història?

R. És una història... Com explicar-ho... [Riu.] Està adreçada a un mercat molt concret, com el de les pel·lícules de terror. Es tracta d'un producte comercial, fet pel qual consta dels elements que la puguin vendre millor: dones nues, vampirs...

P. Sembla que parlem de la Hammer.

R. Sí, és un estil Hammer: vampirs i al·lots joves perduts a un bosc.

Te'n faré una petita sinopsi: un grup d'amics va a passar un cap de setmana a una illa deserta i es troben amb una al·lota nua a la platja. A partir d'aquí vol ser una espècie d'*Alien versus...* [Riu.] La primera part seria del gènere de fugida, individus que continuament escapen d'un monstre. He intentat fer amb la segona un producte més psicològic, més basat en els personatges.

P. Has participat en el guió?

R. Sí.

P. Qualificaries l'experiència de gratificant?

R. Sí. Va ser una passada. Està rodada a Londres i Dorset, una altra vegada amb poc pressupost i amb un equip molt petit.

P. Crec que estàs fent el muntatge a Viena.

R. Sí, el director de fotografia, John Raguette, que és un especialista en pel·lícules de por, em va recomanar Rainer Antesburger, el muntador.

La història està rodada en un temps limitat: dues setmanes i mitja. Això normalment ho fas en un curt, no en un llarg, rodar-la en cinema no hauria estat possible.

Hi ha una cosa bastant graciosa d'aquest tipus de pel·lícules de por, que és la manera com es venen. Al Festival de Canes, per exemple, perquè vegis de quin tipus de mercat parlem, es venen en base al pòster, o al tràiler, qualche nom ajuda; van directament a DVD. Estan ja fetes per atraure un determinat tipus de compradors que normalment s'aixeca als cinc minuts i no les veu senceres; és un producte comercial, pensat per a una audiència específica. A Canes hi ha el mercat i el festival, dues coses completament separades. Al mercat hi ha agents de venda i distribuïdors, es compren els drets per distribuir a un territori. Això desmitifica la part romàntica, artística del cinema. Les formes com es venen responen al tipus de mercat.

P. Es tracta d'un treball d'encàrrec que et permetrà poder realitzar un projecte propi. Ens en podries comentar qualche cosa?

R. Seria *Un toc de color* o *Una pinzellada de color*, en anglès *A Touch of Colour*, encara no n'he traduït el títol. La història tracta d'un al·lot que té problemes d'expressió i ho fa amb dibuixos primer i després, quan el paper no li és suficient, amb graffitis.

Estic mirant si a Anglaterra interessa, encara no he intentat cercar finançament a Mallorca o Barcelona o qualche productora espanyola. Em faria ganes rodar-la aquí o a Barcelona.

P. Aquí de cada vegada hi ha més productores petites i tal vegada un producte així els interessaria. T'agradaria fer feina a la nostra illa i en la nostra llengua?

R. Ben aviat. [Vegem si qualche productora s'anima.]

P. El guió és teu?

R. Sí, és el tercer o quart any que faig feina en ell, es tracta del meu nadó. Quant a les altres pel·lícules, les de por, és graciós perquè no és el meu gènere però t'acaba enganxant: psicologia i motivacions dels personatges. Ja no es tracta simplement d'una història de persones a les quals els passen coses horribles, i si els personatges estan ben desenvolupats...

P. Què t'agrada més: el procés d'escriptura, de realització o de muntatge?

R. En certa manera tot, tot està interrelacionat. La part més econòmica és l'escriptura, és menys estressant si no tens una data límit.

P. Quins temes t'interessa tractar? Més de tipus social?

R. Crec que sí. Històries que tinguin grisos, que no siguin de blanc i negre, històries de personatges reals que et podries trobar pel carrer, com la meua veïna, històries que t'ajudin, que et puguin identificar i sentir-te menys aïllat.

P. Ets nebot de l'escriptora Carme Riera, autora entre d'altres de *Te deix, amor, la mar com a penyora*, penses que ha influït en la teua narrativa cinematogràfica?

R. Volia adaptar-li una història curta titulada *Què hi seria n'Àngela?* Fa temps que en tinc ganes. És una història molt personal, molt propera a la família.

P. Quins referents cinematogràfics més directes tens?

R. Això va per etapes, depenent de l'experiència del dia anterior, depenent de com et trobes. Hi ha pel·lícules que t'influencien molt en una etapa de la teua vida, i van canviant, algunes de les obres revisades no t'agraden temps després.

Hi ha d'altres que t'animen a rodar, com, per exemple *Gato negro, gato blanco* (*Black Cat, White Cat*) d'Emir Kusturika. Depèn de la situació anímica i vital.

P. I qualche director emblemàtic, qualche gènere?



El retorn de la Hammer:
Beyond the Rave

R. El clàssic seria dir Howard Hawks, Andrej Tarkovskij, Stanley Kubrick [rialles], són pel·lícules per a les quals no passa el temps i sempre gaudiries de veure-les.

Dels directors actuals destacaria Nuri Bilge Ceylan, d'origen turc, autor de *Climates* (*Los climas*) i *Uzak*. Aquesta primera em vaig deixar al·lucinat. També Ulrich Seidl, autor d'*Import/Export*.

P. Molts dels nostres directors han fet el pas al llargmetratge, tenim l'exemple de Rafa Cortés amb *Jo i*, en l'actualitat, Toni Bestard i Nofre Moyà es troben en fase de preproducció dels seus primers llargmetratges. Creus que l'illa gaudeix d'un bon moment cinematogràfic?

R. Jo em va encantar. Crec que tenim molt bons cineastes a Mallorca: Rafa Cortés, Toni Bestard, Agustí Villaronga. Estam en un bon moment cinematogràfic.

Fa molts d'anys que som a fora, em sent bastant desconnectat, però cada any que torn veig més moviment, és un bon símptoma. Si es fa la filmoteca, serà un avanç enorme.

P. Darrerament s'ha fundat l'ACIB, Associació de Cineastes de les Illes Balears, consideres necessària una associació d'aquestes característiques?

R. Tot el que ajuda a promoure el cinema en principi és bo, suposa més representació, dóna força al cinema.

P. Ha democratitzat el cinema l'ús de l'alta definició?

R. Dóna l'oportunitat a gent, a noves creacions. Està molt unida als avanços tecnològics i Internet. Es descarreguen massa pel·lícules d'Internet, aquest fet afecta el cinema destinat a ser distribuït en DVD. És a dir, també la democratització està fent mal a la indústria, però a quin nivell? A qui està fent mal realment? A les grans productores o també a les independents? Sí a la democratització, però també convé tenir en compte altres conseqüències.

P. Es nota l'actual crisi econòmica en el sector audiovisual?

R. Com a bon cineasta sempre he estat en crisi [Somriu.] No sent la diferència, però sí que tinc companys a Anglaterra que troben ara més dificultats trobar els fons que necessiten per enllestir els projectes. Sembla que ha canviat el tipus d'inversors: Els corrents han deixat de fer-ho, però l'altre dia vaig llegir que els d'alt risc comencen a invertir en cinema.

Proper, humil, obert, la seva conversa t'ánima a desenterrar antics projectes, treure la pols de la càmera i tornar a contar històries. ■



FICTER: Una nova ullada (musical) al cinema expressionista alemany

ABABS



Com suposo que tothom sabrà ja de sobres (i si no és així, em sap greu, però arribeu tard), els passats mesos d'octubre, novembre i desembre d'aquest 2008 s'ha portat a terme el primer Festival de Ciència-Ficció i Terror de les Illes Balears (FICTER), en què hem tingut l'oportunitat de gaudir de moments inoblidables gràcies a l'esforç i la feina dels seus organitzadors: des de concerts dedicats al mestre John Williams fins a l'emissió en pantalla gran d'un clàssic com *El Planeta de los Simios* (*Planet of the Apes*, el film original de Franklin J. Schaffner, 1968), passant sobretot per un complet cicle dedicat a l'expressionisme alemany amb títols mítics com *El Gabinet del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *El Gólem* (*Der Golem, Wie er in Die Welt Kam*, Paul Wegener i Carl Boese, 1920), o *Berlín, Sinfonia de una Gran Ciudad* (*Berlin: Die Symphonie der Grossstadt*, Walter Ruttmann, 1927), una activitat realitzada amb la col·laboració del Centre de Cultura "Sa Nostra". Això es diu un esdeveniment...

Però sens dubte, l'activitat més original duta a terme dintre d'aquest festival, ha sigut l'especial

homenatge fet als dos grans clàssics immortals com són *Nosferatu, el Vampiro* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), i *Fausto* (*Faust, Eine Deutsche Volks-sage*, també de Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), per les quals hem tingut l'oportunitat de gaudir de música especialment composta per elles i també interpretada en directe dintre de la mateixa sala.

Fausto

Anant per parts, i començant per la projecció de *Nosferatu, el Vampiro* que va tenir lloc dia 15 de novembre, el primer que hem de dir és que aquesta és la primera adaptació de l'obra *Dràcula*, de Bram Stoker, al cinema, encara que feta sense permís. Aquesta circumstància va fer que la vídua de l'escriptor portés als tribunals el fet, i que el jutge prengués una decisió una mica desproporcionada: destruir totes les còpies del film que existien, cosa, que, afortunadament, no es va aconseguir, i després d'unes quantes restauracions, tots hem pogut tornar a gaudir d'aquesta obra mestra. I pel que fa a la música, el cas d'aquesta pel·lícula és similar al d'altres obres semblants: és a dir, que a més d'una partitura ja existent que va necessitar



Fausto

la mateixa restauració que el film, molts d'altres compositors han fet diferents melodies i músiques per il·lustrar les imatges sense so, com Peter Schirrmann, Hans Posegga, o fins i tot James Bernard... i això mateix és el que ara han fet dos joves músics com són Bibiana Rosselló i Miquel Forteza. És a dir, compondre tota una partitura adaptada a les imatges, i també interpretar-la en directe amb un piano i un violí: el que es diu una activitat arriscada, però com bé ens va contar Joan Arbona, president de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS) i també presentador de l'acte, els espectadors varem tenir el privilegi de fer un viatge en el temps fins arribar als principis del cinema, a aquells moments en què les pel·lícules eren mudes i portaven un acompanyament musical en viu, i un cartell a la paret ens pregava que no llancéssim objectes als músics, la qual cosa, per descomptat, no va passar aquesta vegada: amb una tèrbola llum d'espelmes i sempre sota la penetrant mirada del diabòlic Nosferatu, Bibiana Rosselló i Miquel Forteza ens varen acompanyar molt eficaçment a través de tot el ventall d'emocions i experiències que tenien lloc a la pantalla, des de les apassionades abraçades dels protagonistes fins a les seves angoixes i pors, des dels carrers de la ciutat fins als misteriosos cims on s'amaguen els vampirs, des del terror de veure com el mal s'apodera d'un vaixell fins a la satisfacció del triomf de la bondat divina. Perfectament aconseguit, amb unes composicions

que barrejaven perfectament el necessari romanticisme amb el més profund terror, i sobretot amb un tema principal deliciós, que els músics varen tornar a executar com a bis una vegada que les imatges ja s'havien acabat: i a més d'això, moltes varen ser les persones del públic que es varen sorprendre admirant la destresa dels dos joves per fer presents coses com el renou de les portes al obrir-se, els mosquits volant o els nervis dels personatges sense més ajut que el d'un parell de notes musicals executades només amb un piano i un violí, adonant-se que realment així es feien les coses als temps de *Nosferatu*.

I precisament, també tal i com es feien quatre anys després, perquè a l'any 1926 encara mancava un poc de temps perquè arribessin les pel·lícules sonores, i genis com Murnau continuaven inventant el cinema partint del no res i creant espectacles que ja al seu temps eren veritables clàssics tals com aquest *Fausto* que es va projectar dia 3 de desembre, que mai no va estar prohibit ni va patir persecucions judicials però que també va necessitar una profunda restauració l'any 1997, que li va retornar les seves dues hores de durada original (fins aquestes dates sempre havíem assistit a passes de versions mutilades) i que també li passa un poc el mateix que l'anterior film pel que fa a la banda sonora. Perquè si bé un compositor de tant de renom com William Axt va compondre una partitura original per a la versió que es va estrenar als Estats Units aquell

mateix any 1926, també són unes quantes les veus que al llarg del temps han anat afegint la seva particular visió musical al mite, com Wolfgang Dauner, Rolf Unkel, o Daniel Schnyder, noms als quals ara s'hi ha afegit el del mestre Arsénio Martins, pianista que ha compost tota una nova banda sonora per acompanyar aquesta versió restaurada i que sens dubte va deixar molt sorpresos tots els assistents. Amb l'acompanyament de Jordi Rumbau al clarinet i José Romero Barberà al violoncel, els espectadors no només vàrem tenir de nou la possibilitat de tornar als orígens del cinema i de la música de cinema tal com ja havíem pogut fer amb *Nosferatu*, el *Vampero*, sinó que, a més d'això, aquesta vegada ens vàrem quedar realment bocabadats amb tots els matisos de sons que la combinació de tots tres instruments ens va proporcionar: i és que gràcies a aquests tres professionals, vàrem compartir l'oposició de la llum i la tenebra, la desesperació de Faust davant la pesta negra, les malignes intencions del diable i els seus trucs per controlar l'ànima del seu objectiu, el dolor i la passió del jove Faust i l'amor i la desesperació de la pobre Gretchen, tota una lliçó de sentiments musicals al servei d'una de les més grans pel·lícules del cinema mut.

I és precisament aquí mateix on es pot aprofitar per parlar una altra vegada d'aquella qüestió tan antiga que encara avui molta gent discuteix, i de la qual vaig tenir ocasió de parlar amb distints assistents als actes una vegada finalitzats: ¿quina és la millor música de cinema, aquella que es fa

sentir a la pel·lícula, o aquella que no s'arriba a fer notar? Sincerament, i després d'unes quantes discussions al respecte, ningú no va arribar a cap solució possible: jo mateix em vaig perdre més d'una i de dues vegades dintre de les imatges sense que les meves orelles s'adonessin per complet de les característiques musicals, i també més d'una i més de dues vegades la melodia principal em va fer fins i tot tancar els ulls uns segons per tal de escoltar-la i gaudir-la, encara que per molt que tanqués els ulls no deixava de veure a Faust o a Nosferatu al meu davant, o per molt que m'hipnotitzessin les imatges no deixava d'escoltar el piano o el violí. Així, doncs, i després d'haver assistit a un esdeveniment tan especial i tan únic com aquest (que avui dia resulta tota una sorpresa però fa vuitanta anys era d'allò més habitual, i això és una cosa que no podem oblidar en cap moment), l'únic que és absolutament cert és que l'art, sigui l'art cinematogràfic o l'art musical, és tot un goig per als sentits, i per tant, la combinació d'ambdós només pot donar lloc a noves sensacions i nous plaers a tenir en compte: ningú no dubta que Murnau va ser un gran director que ens va deixar grans obres mestres, i tots aquells que han fet l'esforç de compondre notes que acompanyin les seves imatges es mereixen un fort aplaudiment i una sincera felicitació, sobretot si ho han fet tan bé com en aquestes dues ocasions del tot inoblidables.

Enhorabona, doncs, a tots els músics, i moltes gràcies per aquesta màgica experiència! ■



Bandes de so La fi del 2008

Házael González

Cada any ens passa, i no es pot evitar: tanquem la darrera fulla del calendari, repleguem les darreres dades i les col·loquem a les prestatgeries, i ens preparem per gaudir d'un nou calendari immaculat que ben segur que estarà ple de sorpreses i de grans moments cinematogràfics. Per ara, a fer el balanç de sempre, i a tancar un any que, com tots els altres, ens ha deixat un gust agre dolç.

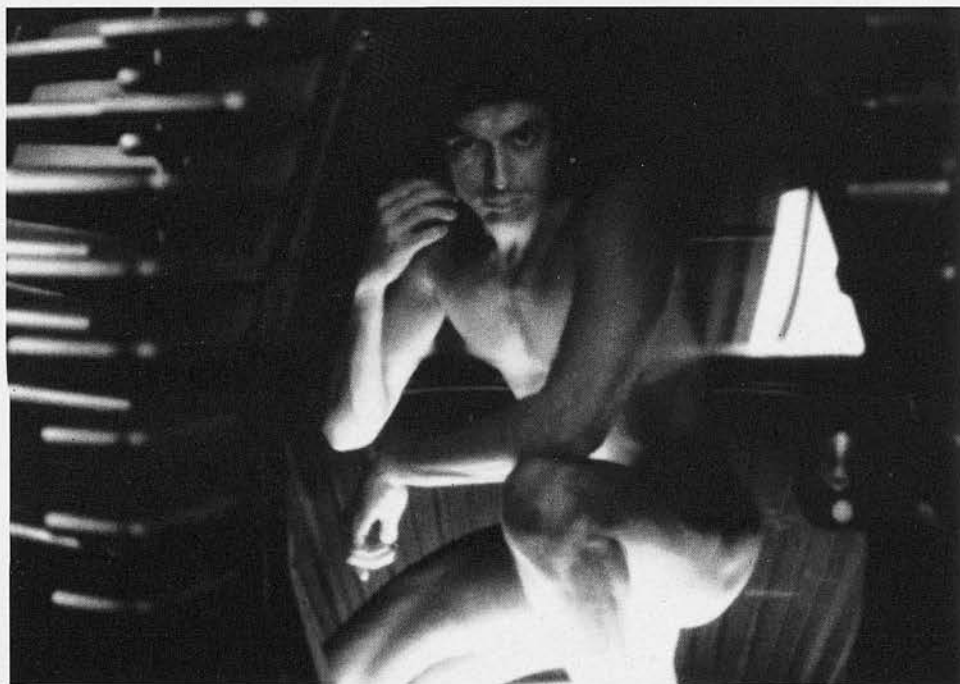
Començarem com sempre per la part més trista, que són els comiats definitius: el 20 d'abril ens deixava Bebe Barron, compositora de carrera molt curta que es va fer famosa per fer juntament amb el seu marit, Louis Barron, la composició per a *Planeta Prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), primera banda sonora comercial que es va fer només amb sons electrònics. Pocs mesos després, el dia 10 d'agost, s'apagava la veu de Isaac Hayes, cantant i compositor (i també actor) que va ser el primer afroamericà en guanyar un Oscar per la cançó "Theme from Shaft" de la pel·lícula *Shaft* (Gordon Parks, 1971, que també portava música seva juntament amb J. J. Johnson i també estava proposada a l'Oscar a la categoria de Millor Banda Sonora Original Dramàtica). I el 18 de setembre, acabaven també els compassos de Mauricio Kagel, un dels més famosos compositors de música clàssica contemporània, qui també va compondre algunes partitures cinematogràfiques com la de *Un Perro Andaluz* (*Un Chien Andalou*, Luis Buñuel, 1929) l'any 1983. Encara que, sens dubte, les dues morts que més ressò han tingut al món de la música de cinema han estat les de Neal Hefti per una part (responsable entre altres coses d'aquell "Batman

theme" fet per la sèrie de televisió dels seixanta) i Richard Wright per l'altra (l'encarregat dels teclats del grup Pink Floyd, compositors de bandes sonores com les de *More* —Barbet Schroeder, 1969—, *Zabriskie Point* —Michelangelo Antonioni, 1970—, i sobretot *El Muro*, de Pink Floyd —*Pink Floyd The Wall*, Alan Parker, 1982. A tots ells, ben segur que els enyorarem.

Passant, però, a coses més amables, arriba l'hora de repassar els premis, començant com no podia ser d'altra manera pel mestre Roque Baños, qui, per fi, va rebre el Goya a la Millor Banda Sonora per *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007). I a més d'això, la gran sorpresa d'un jove com Dario Marianelli que es va emportar no només el Globus d'Or, sinó també el desitjat Oscar amb la mateixa partitura, la genial *Expiación: Más Allá de la Pasión* (*Atonement*, Joe Wright, 2007), reforçant les opinions que el consideren un mestre molt prometedor. I pel que fa a les cançons, Goya a Fernando Pinto de Amaral i Carlos do Carmo per "Fado da saudade" (*Fados* —Carlos Saura, 2007—), Globus d'Or a Eddie Vedder per "Guaranteed" (de *Hacia Rutas Salvajes* —*Into the Wild*, Sean Penn, 2007—), i Oscar a Glen Hansard i Marketa Irglova per "Falling slowly" (per *Once* —John Carney, 2006). I de totes maneres, no oblidem ni la proposició a l'Oscar de Alberto Iglesias per la música de *Cometas en el Cielo* (*The Kite Runner*, Marc Forster, 2007) ni la de Fernando Velázquez per *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) tant als Goya com als Premis de Cine Europeu: potser enguany es converteixin en premis tangibles.

I, ja per finalitzar, comentar només un parell de curiositats, com els frustrats concerts del mestre Ennio Morricone al nostre país (que sembla que ha sigut víctima d'una estafa, i que està fent tot el possible per aconseguir fer concerts adequats), la conversió del film *La Mosca* (*The Fly*; David Cronenberg, 1986) en ni més ni menys que una òpera per part del seu director i del compositor Howard Shore (amb l'ajut de Plácido Domingo), i la tercera edició del Congrés de Música de Cine "Ciudad de Úbeda" que continua fent-ne de les seves amb bona salut. I nosaltres, com sempre, seguim sense saber si el 2008 ha nascut cap futur geni musical, i de moment ens quedem amb els que tenim. ■

La mosca, de
Cronenberg





En David té tres coses bones a la vida: Bea, la seva al·lota; el grup musical de què forma part, que cerca obrir-se camí entre el grapat de grups amb talent que lluiten per enregistrar un disc; i la seva moto, amb la qual es guanya la vida fent de missatger (el "mensaka" del títol del film). El que passa és que les tres coses bones que té comencen a pesar-li més del que havia previst, perquè tot ha quedat a meitat de camí, res és com ell s'havia imaginat. Per començar, Bea s'ofega cada vegada més en el pis que comparteixen, en els magatzems de roba en què fa feina i en tot allò que en David li dóna. Bea també esperava alguna cosa més dels 30 anys als quals s'acosta i té por de créixer, de madurar i que la vida sigui només allò. Del grup musical també en formen part Javier i Fran, qui són a més de companys de grup, quasi amics, si bé de cada vegada menys companys i pitjors amics. Javier sempre observa i calla, Fran, el més ambiciós de tots tres, prepara el seu futur personal lligat a la música sense importar-li gaire que el preu que hagi de pagar sigui deixar de banda el grup amb què ha crescut musicalment. Finalment, la moto, la seva eina de feina per fer un treball que va acceptar per sortir de les urgències econòmiques, un treball de pas, res seriós, però que ha esdevingut l'única sortida professional al seu abast. I la moto enmig de tot plegat és una espècie de símbol d'allò que no ha pogut assolir. Està cansat de ser només un "mensaka" a qui se li tanca la porta sense donar-li les gràcies, un "mensaka" que es desplaça només en moto i a qui, per tant, se'l pot arraconar en el caire de la carrete-

ra. David no està content amb el que té, ni tampoc admet la uniformitat d'un món homogeni on tot està dissenyat: *En el mundo está todo organizado...* —li diu al seu company Javier, mentre aquest el mira amb cara impassible— ... *como las patatas fritas del plato que comes. Todas cortaditas igual*". Però, malgrat la reflexió, David no és un rebel, es queixa, no està conforme amb el que és, però la força se li escapa per la boca. Per la boca i pels porros i la coca que consumeix amb el seu únic amic Ricardo, sota la mirada reprovadora de Bea.

Bea volia estudiar. És el que sempre ha volgut, però per pagar el pis que comparteix amb David no es pot permetre deixar la feina que la manté ocupada tot el dia. Estima David des de fa molts d'anys, des que eren més joves, però els ritmes vitals els han col·locat amb el pas del temps en dimensions diferents, i Bea en dóna les culpes a David. Segurament per això decideix fer-li el salt amb el mànager del grup, un tipus que cerca embutxacar-se uns quants doblers sense importar-li un mica l'esperit del grup. Bea sap que el que li passa és que la tristor, la grisor d'una vida no desitjada, l'està ofegant el cor, a més sempre té la seva mare per fer-li veure el que ella ja sap: *Ayer tenías 18, mañana tendrás 30. No desaproveches el tiempo*.

Natalia és una "pija" amiga de Bea (malgrat tot el que les separa) i clienta dels magatzems. A més és l'al·lota de Fran, o potser, com ella confessa amb resignació: *Sólo soy la novia de Fran*. Enamorada del líder del grup, del qui canta, del més atractiu,

d'aquell amb qui les al·lotes es volen dur al llit després dels concerts.

Fran es deixa estimar per Natalia, però sobretot es deixa seduir per totes les admiradores que si li acosten. Vol l'èxit per damunt de tot, encara que la casa de discs exigeixi que per firmar el contracte hagin de canviar d'estil i hagin de acostar-se al tipus de música que fa Joaquín Sabina. Fran no té problemes en cantar alguna cosa semblada a *Pongamos que hablo de Madrid*, com tampoc tindria problema que el modelassin com a nova icona del pop nacional, en ser només una cara bonica cantant una balada endolcida, o convertir-se en qualsevol altre producte, sempre que tot plegat anàs acompanyat d'èxit, de triomf, de doblers...

Javier és cosí de Fran. Tots dos són de bona família. No frisen per independitzar-se ja que els doblers que amollen els pares són molt còmodes. No necessiten un sou per pagar les cases en què viuen, com fan David i Bea. Javier és bastant indolent, xerra només el que és necessari, en el grup no sembla prendre cap decisió, dins ca seva està anul·lat per la seva germana adolescent. Passa pel món de manera silenciosa, desapercebuda, sense deixar empremta. Però de cop, com qui no vol la cosa, s'ha de banyar i prendre part a la vida. Perquè un dia, de cop, s'enamora de Cristina, la cambrera d'un bar de barri. Passa pel bar, demana un cafè, mira Cristina... Ella també el mira... i llavors,

atemorit, se'n va. Fins que un dia ella li fa una de les declaracions d'amor més sinceres, més sensibles, més reals que s'han vist mai en el cinema. Javier sent que la llum dels ulls trists de Cristina es filtra fins al seu cor. Però aviat arribaran els núvols. Un dia, d'amagat i sense voler fer-ho, de la mateixa manera com ho ha fet tot a la vida, descobreix que la tristor amagada en els ulls de l'al·lota té forma d'heroïna. Cristina, a més de cambrera i de dona fantàstica, és ionqui.

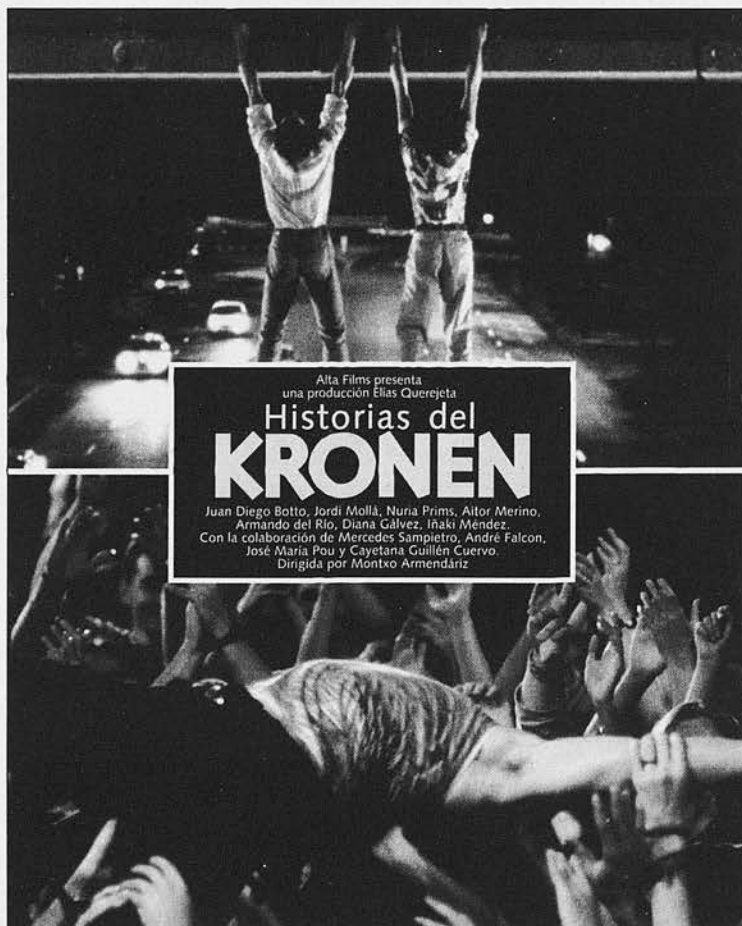
Perquè Cristina només fa feina en el bar per poder comprar-se les dosis que necessita i que li ven Ricardo. Tan sols viu per arrebregar els diners que li permetin comprar les hores de quietud en forma de pols blanca. No té cap altre objectiu en la vida. Fins que un dia entra un jove en el bar, li demana un cafè i sent com la mira. I aquella mirada, encara que només sigui per un moment, li fa sentir-se com una princesa, millor encara que després d'haver-se injectat la dosi. Cristina per primer cop es permet somniar i encoratjada per tots els fracassos acumulats s'atreveix a dir a Javier que se n'ha enamorat perdudament. Però l'amor serveix només per alimentar els seus somnis, no és suficient per assaciar les necessitats del cos...

Bea i David, Fran i Natalia, i Javier i Cristina ja deixaren enrere els 20 anys i s'acosten ja als 30. No són el que havien pensat que serien i senten que el termini per assolir els objectius se'ls acaba, perquè saben que els anys donen l'aburguesament de la maduresa.

Salvador García Ruiz, el realitzador, sap extreure la veritat que vessaven les pàgines de *Mensaka*, segona novel·la de Miguel Ángel Mañas, autor de la més coneguda *Historias del Kronen*, i fa que els seus personatges siguin observats per la càmera sense intervenir. Són les vides d'un joves de ciutat; l'acció es desenvolupa a Madrid, però la ciutat aquí és el que menys importa. Ells són un mirall de la vida dels joves de qualsevol ciutat del món.

Mensaka, la pel·lícula, va gaudir d'un considerable èxit, ajudat majorment pel boca-orella i va romandre a les pantalles moltes més setmanes del que cabia esperar per a una *opera prima* amb actors desconeguts. Després el realitzador ha continuat fent feina de manera bastant discreta. Discreta quant als èxits comercials, no quant a la qualitat cinematogràfica, ja que *El otro barrio* (2000) i *Las voces de la noche* (2003) són també dues excel·lents pel·lícules. Ara acaba de finalitzar el rodatge de *Castillos de cartón*, en què ha adaptat el text homònim d'Almudena Grandes. El resultat és prometedori, si tenim en compte les bones maneres amb què ha adaptat textos anteriors i que aquesta novel·la d'Almudena Grandes, tot i ser un text breu, és una de les millors obres d'una autora gairebé sempre magnífica.

Mensaka va servir també com a carta de presentació d'un grupet d'actors que, des de llavors, no han deixat de rodar i que han esdevingut figures de primer ordre en el star system nacional: Tristán Ulloa, Laia Marull, Lola Dueñas, Guillermo Toledo... ■



Voldries un amor tan gran capaç d'estimar fins i tot la maldat

Joan Ferrer Miserol



La frase del títol és manifestada a la protagonista, per la seva mare, a la pel·lícula *Dead Man Walking* (1995), i estrenada a Espanya amb el títol *Pena de Muerte*. És de Tim Robbins, interpretada per una excel·lent Susan Sarandon i Sean Penn. El personatge interpretat per Sarandon és una monja catòlica que assisteix al consol espiritual dels darrers dies del condemnat a mort interpretat per Penn. Ella recorda la frase en el moment que descobreix la maldat de Penn i que la fa dubtar si n'és de lícit el seu amor, cap a ell. Però s'adona que la religió no pot estar a cap bàndol, i que fins i tot la maldat ha d'ésser acceptada com un component del tot. *Dead Man Walking* és una pel·lícula intensament religiosa, i no perquè la protagonista sigui monja, moltes de les quals no ho són, sinó perquè cerca tots els punts de vista, els mostra amb objectivitat; i finalment proclama que s'ha d'estimar sense restriccions.

És una pel·lícula molt interessant, perquè malgrat que se n'han fet moltes sobre la pena de mort, aquesta rèplica que encara ens perdura de temps passats, *Dead Man Walking* té molta cura per mostrar tots els pros i els contres, els motius favorables i els desfavorables, i, sense estridències, l'espectador acaba la visió convençut que per molts de motius aparentment favorables que se tinguin, ningú pot matar. I encara menys des del càlcul d'una pretesa justícia. La majoria de pel·lícules contra la pena de mort se solen basar en el típic error de la justícia contra un innocent. Aquesta no és tan simple, el condemnat ha confessat el seu crim i no hi ha cap error, simplement hi ha una brutalitat tan condemnable com la que va cometre ell. Perquè el seu crim, com gairebé tots, va ésser comés sota els efectes d'una obnubilació que, en el seu cas, fins a la fi de la pel·lícula no supera; però la pena de mort, en canvi, està executada per persones

considerades sanes i sense les passions dels criminals, prenent decisions teòricament objectives que haurien d'evitar matar. En qualsevol cas, els executors no estan suficientment sans per poder tenir un amor tan gran que els permeti fins i tot estimar la maldat.

Dead Man Walking és una pel·lícula molt pausada, sense estridències, i que les commocions que pateix l'espectador no venen causades per qüestions d'efectes, sinó per les contradiccions que són mostrades amb tota naturalitat, i que situen qui les està veient en el difícil dilema de posar-se'n per damunt. Perquè en cas contrari, si l'espectador pren algun partit, se posa a favor d'un bàndol o bé del contrari, l'objectivitat de la pel·lícula el deixa incapaç d'assabentar-se de res, queda desorientat, sense capacitat de reaccionar. Veure aquesta pel·lícula amb idees fixes, preconcebudes, és igual que no haver-la vista. En resulta tan perillosa la visió, que durant tota la projecció sembla que se vulgui mostrar que l'actitud de la monja defensant l'acusat té un cert sentit, perquè ell nega que matàs algú. Però, al final, acaba confessant que efectivament va assassinar. I quan les dubtes cap a l'actitud de la monja semblen esser més grans, ve l'ajusticiament. I les darreres paraules del condemnat són molt clares: "Si alguna cosa he après, és que matar està malament, ho faci qui ho faci". És una autoinculpació, però també, i sobretot, una censura contra tots els que l'estan mirant, des de les autoritats fins a les famílies dels assassinats. A tots, exceptuant la monja, que és l'única en capaci-

tat de sentir un amor tan gran capaç d'estimar fins i tot la maldat.

La pel·lícula està basada en la biografia de la monja Helen Prejean, per tant té un fons real. Ella rep, mitjançant un conegut comú, una carta del condemnat perquè l'ajudi en les seves darreres temptatives de commutació de pena. El capellà de la presó l'adverteix que el condemnat l'emblanquinarà, fent-li creure que és innocent, perquè això ho fan tots. Efectivament, li diu que el seu company és el que va matar i que ell solament ho va presenciar; jurant-li per Déu que és veritat. Davant aquest jurament, ella, per deformació professional, el creu, malgrat tothom veu malament que assisteixi el condemnat; des de la seva mare fins a la d'ell, i no parlem dels pares dels dos assassinats. Fins i tot la població de la seva parròquia, un barri marginal, on hi ha més delinqüència que rectitud, li dóna l'esquena. Tothom considera la seva actitud com una defensa del crim i dels seus executors. Això la fa agafar consciència de la dificultat que representa en aquest món poder estimar tothom sense excepcions. Per això, quan finalment el condemnat li arriba a reconèixer que efectivament ell va matar un dels dos joves, ella, commocionada, s'ha de recolzar amb la frase que li digué la seva mare quan era petita, voldries un amor tan gran capaç d'estimar fins i tot la maldat. Una frase que resumeix l'essència de la religió, i que demostra com n'estan, d'allunyades, les religions oficials, que posen per damunt tot la moral; quan aquesta sols pot esser una qüestió psicosocial, però, per esser separadora, no pot mai esser religiosa. ■



Mons diferents, mateixes bambolines, mateixa vida

Pere Antoni Pons

Studio 60 on Sunset Strip és la sèrie que el guionista Aaron Sorkin va escriure tot just després de *L'ala Oest de la Casa Blanca*. A simple vista, les dues sèries no podrien ser més diferents. Si *L'ala Oest* estava ambientada dins els laberints de l'alta política americana i els seus protagonistes eren l'equip de col·laboradors i d'assessors del president, *Studio 60* té com a escenari les bambolines d'un *late show* televisiu creat des de Hollywood, i els seus principals protagonistes són els directors, els guionistes, els actors i els productors encarregats de realitzar puntualment un episodi cada setmana.

En principi, costa molt imaginar un salt mortal més agosarat i vertiginós que el que va executar Sorkin passant d'escriure sobre les delicades i serioses responsabilitats del Despatx Oval a escriure sobre les llampants frivoltats del *show business*. En realitat, però, i a pesar de les evidents i superficials diferències entre l'una i l'altra, les dues sèries presenten nombrosos punts en comú, que fan que es complementin fins a acabar formant un díptic extremat —i un punt idealista, tot i que no hi falten els inquietants cloroscurs— de la societat nord-americana.

La semblança més evident és que totes dues sèries ofereixen un retrat coral d'un grup de treballadors permanentment en acció. És a dir: a diferència de tantes altres ficcions televisives ambientades en diversos ambients laborals, ja siguin hospitals o redaccions de diaris o bufets d'advocats, els protagonistes dels quals sembla que es passen la vida embolicats —com adolescents adults— en drames personals i en assumptes sentimentals, els personatges de Sorkin es passen la majoria dels minuts de cada capítol treballant, consagrats a les seves responsabilitats i obsessionats per les seves ambicions. No és que no estimin i pateixin i es desencantin i desitgin, però allò que més els defineix —moralment i intel·lectualment— és el seu comportament laboral, la seva lucidesa, el seu rigor, la seva diligència, el seu talent. No importa que, d'uns personatges, en depengui el maneig del timó de la primera potència mundial i que, dels altres, en depengui només la bona marxa d'un espectacle: a uns i altres els empeny un mateix afany de grandesa, una mateixa dedicació desinteressada a la feina, un mateix esperit de superació, unes mateixes ànsies de fer les coses tan bé com es pugui.

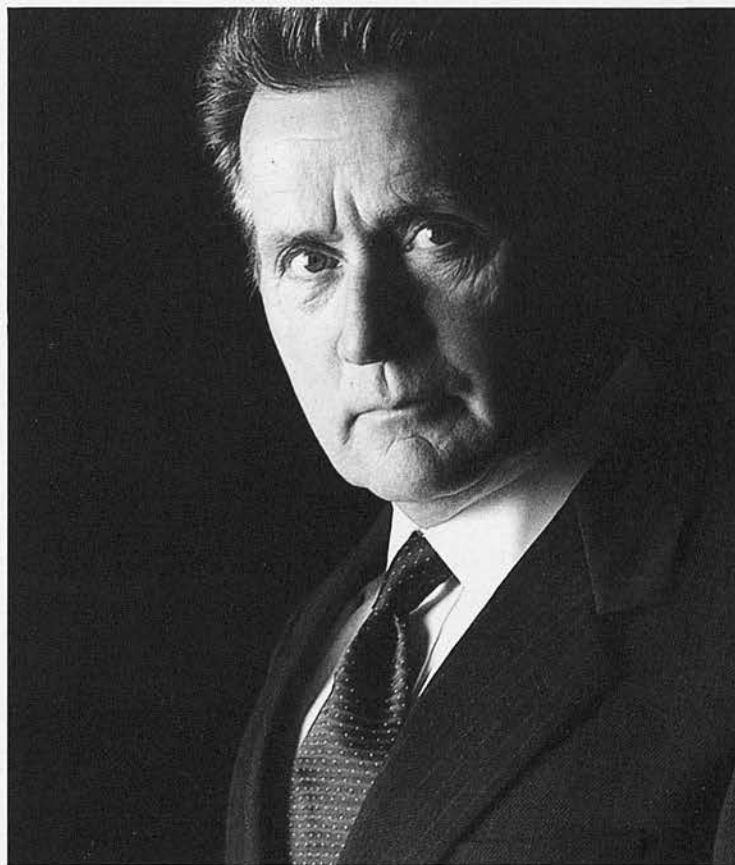
Un altre punt en comú —fonamental— és que tant una sèrie com l'altra mostren els intrínquils i les contradiccions que suposa treballar de cara (o per) al públic: les necessàries ambivalències i els forçats sacrificis que continuament comporta ostentar un càrrec o jugar un paper que implica una responsabilitat cívica, els dilemes que s'han de resoldre o a què cal fer front per gestionar els propis ideals i les

pròpies conviccions i, a la vegada, per fer-los pactar amb el pragmatisme de la política —en el cas de *L'ala Oest*— i amb les demandes de l'audiència i la rendibilitat del negoci —en el cas de *Studio 60*.

La tercera coincidència és que tant en una sèrie com l'altra abunden les relacions entre personatges de caràcters i ideologies oposades que, tanmateix, es veuen obligats —per gust incontrolable o per necessitat o per interès— a fer coses junts. A *L'ala Oest*, no són escassos els episodis en què —tal com passa en la realitat— un demòcrata i un republicà conspiren o es posen d'acord per tirar endavant una llei o un projecte. D'altra banda, un dels eixos argumentals bàsics de *Studio 60* és la turbulenta relació, professional i íntima, que mantenen el cap de guionistes del programa —un jueu esquerranós, ateu i controvertit— i una de les actrius principals —una cristiana conservadora i molt devota. La fe, la ideologia i les conviccions morals els separen, però la passió per la feina i un infatigable amor mutu els uneix.

Pot semblar naïf i, fins i tot, puerilment sentimental; però, com sempre, Sorkin fa que resulti humaníssimament creïble. I és que, al capdavant, ni *L'ala Oest de la Casa Blanca* ni *Studio 60 on Sunset Strip* no són únicament sèries de televisió. Són —perdó per l'entusiasme— pura vida. ■

Martin Sheen



LUIS GASCA Y ROMÁN GUBERN

DICCIONARIO DE ONOMATOPEYAS DEL CÓMIC



CÁTEDRA
Signo e Imagen

Ediciones Cátedra. Signo e imagen.
Autors: Luis Gasca i Román Gubern.

HOP • LUIS GASCA Y ROMÁN GUBERN

TO HOP es un verbo transitivo inglés que significa saltar o brincar. Con este sentido se ha utilizado con cierta frecuencia en los cómics para dar énfasis al dinamismo brusco de sus personajes [474].



[474] *Marsupilami*, de Batem (Luc Collin) y Stéphane Colman, 2007.
© Marsu Productions, S.A.M.

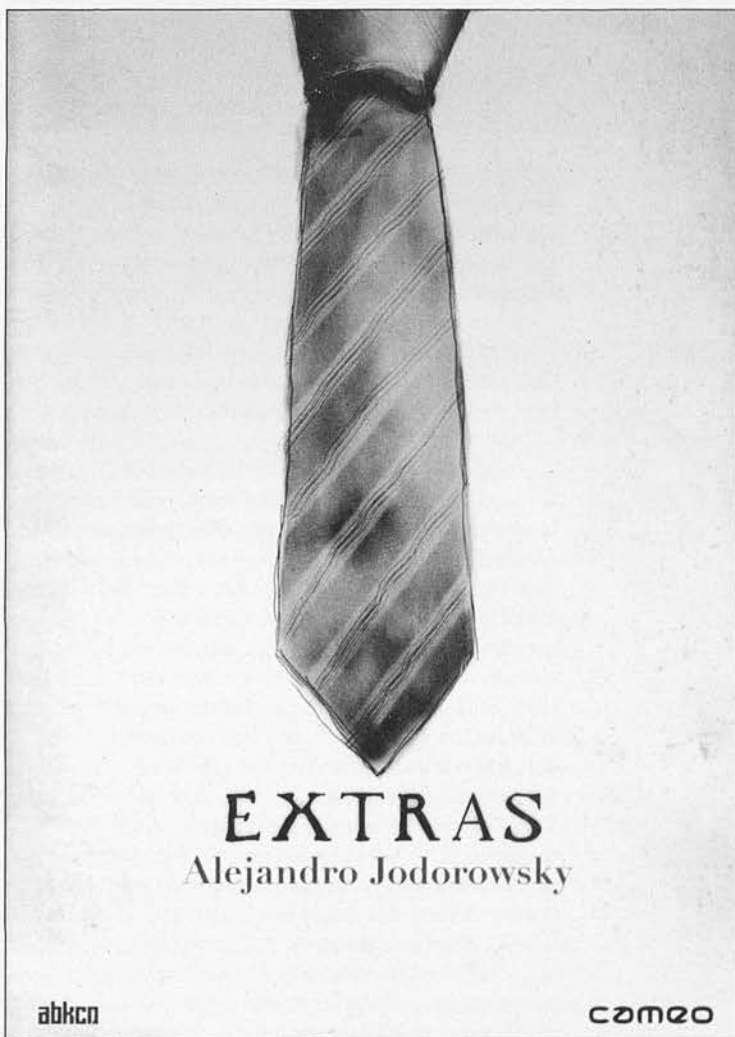
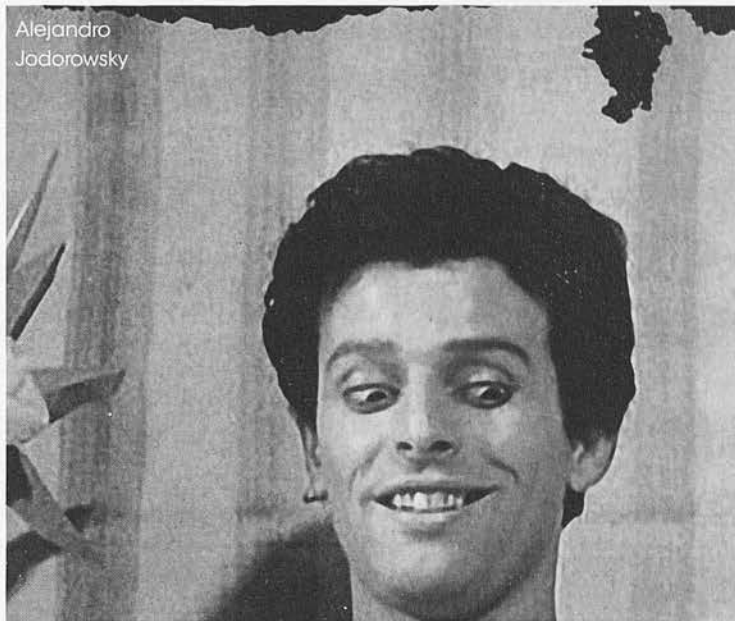
Els ulls de Jodorowsky *La Cravate* i "Aníbal 5": el començament

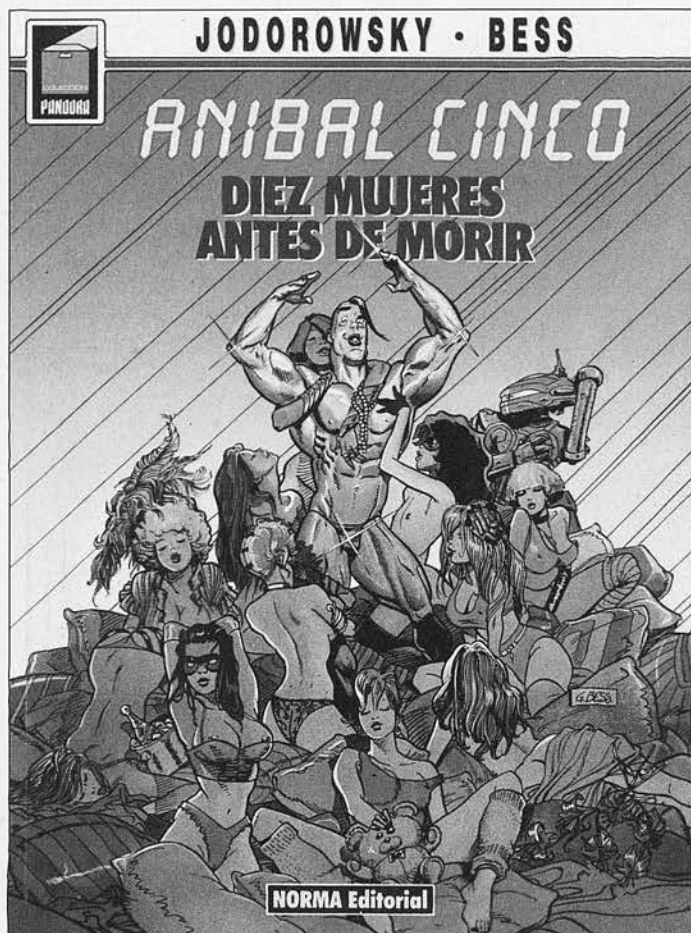
Leazah Zelaz

Les formes d'acostar-se allà on un mateix tria sempre són diferents: els camins es converteixen en espais en blanc al mapa que potser estan anys i anys fins que s'aclareix la boira i la realitat es fon amb el mite per aconseguir uns resultats que, com sempre, són miraculosos.

Quan jo mateix vaig començar a sentir parlar del cinema d'Alejandro Jodorowsky, les seves pel·lícules eren una raresa. Les baralles amb el productor Allen Klein varen fer que durant anys i anys els negatius estiguessin segrestats a foscos magatzems, la qual cosa feia que els aficionats haguéssim de recarcar als contenidors de fums o creuar els dits, perquè de vegades sorgia l'oportunitat com una flama tèrbola a l'horitzó: després de tot, Alejandro Jodorowsky mateix ens deia sempre a tots els qui ho escoltàvem que teníem el seu permís absolut per fer totes les còpies pirates que volguéssim, perquè en aquells moments el més important era difondre'n l'obra. Però a part d'això, la història era encara més complicada: perquè si bé tothom considerava que *Fando y Lis*, de 1968, era la primera pel·lícula, aviat varen començar els rumors que això no era així. I ell mateix es va encarregar d'explicar-ho en un xat que va protagonitzar a la web de Calle 13, un canal de televisió, que es va fer el 7 de novembre del 2002, en què un aficionat li va demanar precisament això, quina era la seva primera pel·lícula; ell va contestar el següent: "La primera, devia tenir uns 25 anys, la vaig fer a París; es deia *Las cabezas trocadas*, basada en un conte de Thomas Mann; és la història d'una dona que té un marit molt intel·ligent, amb un cos tou, poc desitjable i un amant molt beneït amb un cos magnífic; ella els talla els caps i els els intercanvia, de tal manera que l'intel·ligent queda amb el cos magnífic i el beneït amb el cos tou; creu ser feliç, però al cap d'un temps el cos del cap intel·ligent es comença a posar tou i el cos del cap beneït es comença a posar magnífic; la vaig mostrar a Jean Cocteau i va escriure un pròleg, però la pel·lícula es va perdre i no la vaig poder trobar; durava 40 minuts." Quan Jodorowsky va dir això ens va aclarir moltes coses als qui ja havíem sentit parlar lleugerament d'aquest curtmètratge fantasma, titulat una cosa semblant a *Les Têtes Interverties* (és a dir, 'Els Caps Intercanviats'), basat tant en un conte de Mann com en un text clàssic sànscrit i que s'havia perdut per les profunditats de la realitat (fins i tot es parlava de negatius segrestats tot just després de l'estrena, de premis a festivals de cinema amateur, i que era una tal Ruth Michelly qui tal vegada la conservà) i, ves per on, quan l'any 2006 es va presentar a Sitges perquè li feien un homenatge, arriba amb *La Cravate*; ens diu que és la seva primera pel·lícula, l'acaben de trobar a un perdut soterrani a Alemanya, després de gairebé cinquan-

Alejandro
Jodorowsky





ta anys. Personalment, em vaig quedar de pedra, convençut una vegada més que realment la realitat és sempre imprevisible i com que no vaig poder anar a Sitges, no vaig tenir altre remei que esperar: tanmateix, ja feia molts d'anys que esperàvem.

Encara que aquesta vegada no va ser necessari esperar tants d'anys: un any després, tot just el 2007, després de finalitzar les baralles i d'arreglar tots els problemes de tipus legal, la productora ABKCO Films (aquella en què Allen Klein tenia segrestades *El Topo* i *La Montaña Sagrada*) va presentar una completa edició de l'obra jodorowskyana que incloïa, a la fi, aquest petit fantasma primerenc i fonedís, finalitzant així amb totes les especulacions que se n'havien fet al voltant. La pel·lícula es diu efectivament *La Cravate* ('La Corbata', que és un dels elements conductors de la història), té una durada de vint minuts (encara que continua circulant la llegenda que el negatiu original en durava quaranta, i que això que s'ha recuperat només és un resum), és muda (només porta una hipnòtica música d'Edgar Bischoff), s'atribueix la realització a Saul Gilbert, Alexandre Jodorowsky, Ruth Michelly (tots tres hi actuen també, i pel que sembla, Gilbert va fer les tasques de producció i edició, i Michelly les de disseny de vestuari, mentre que va ser Jodorowsky l'encarregat de dirigir); ens conta la història d'un jove enamorat (Jodorowsky) que viu en una colorista ciutat d'edificis de paper i a qui la seva estimada (capritxosa i golafrà) li agrada molt el seu

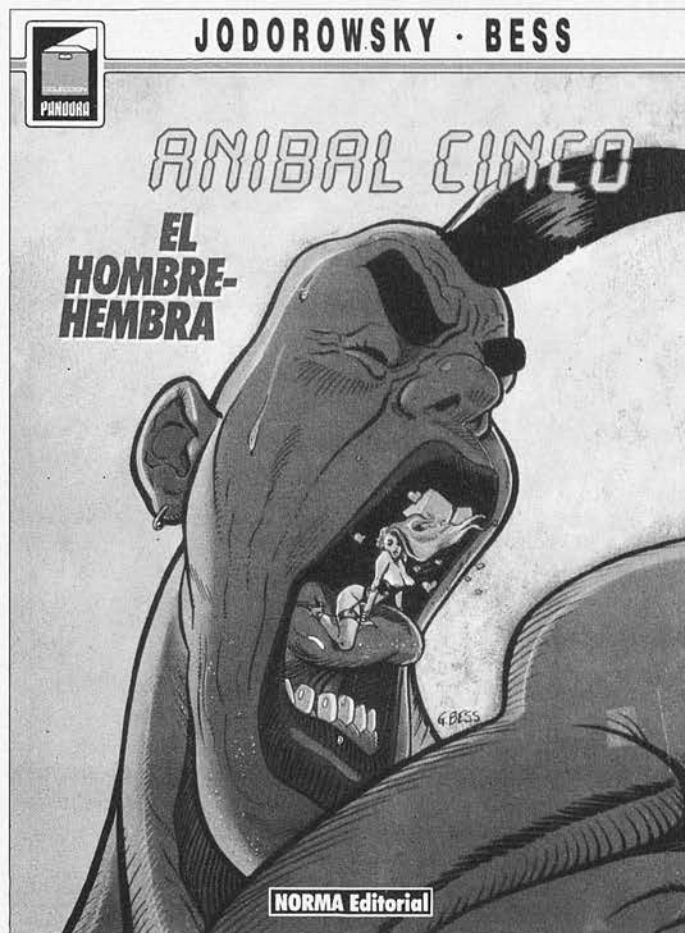
cos, però no així el seu cap, per la qual cosa el jove va a una tenda i comença a provar-se distints caps (cap dels quals no deixa satisfeta la núvia, ni tan sols el d'un gegant forçut amb el qual el jove enamorat es va topar al principi). Quan està tan desesperat que ja només vol suïcidar-se o recuperar el seu cap original, se n'adona que la tenda on es venien els caps està tancada, i comença a cercar-la per tot arreu, fins que la troba a la casa de l'al·lota que l'hi va intercanviar. Allà la recuperarà, i mentre un indigent boig se'n va feliç amb el cap del forçut com a nova joguina, el jove llançarà la seva corbata (símbol d'opressions i anteriors carrers sense sortida) i es quedarà amb l'al·lota, suposem que feliçment.

Segons totes les indicacions, està filmada l'any 1957 (per cert que el negatiu està perfecte, suposo que després d'una contundent restauració), i sense ser una gran obra d'art (hi ha gent que l'ha comparada directament amb *Un Perro Andaluz* Luis Buñuel, 1929, però personalment penso que no hi ha per tant), sí que ofereix força curiositats: una pel·lícula muda era tota una raresa en aquelles dates, i l'intent sincer de filmar un espectacle de mim (amb el rerefons del mestre Marcel Marceau, amb qui Jodorowsky havia començat a estudiar l'any 1954 i per a qui va escriure uns quants números de teatre) funciona perfectament, amb les notes musicals tan ben col·locades o els escenaris de cartó pedra i, sobretot, amb els "efectes especials" tan ben aconseguits i resolts amb una imaginació brillant (és ben difícil fer mitjanament creïble una història així fent servir només moviments de càmera i plans curts amb un bon muntatge). Potser avui dia *La Cravate* només sigui una anècdota curiosa que consistia més en una feina d'equip que no en la mostra d'un talent individual (i després de tot, no hem d'oblidar que Jodorowsky no tornaria al cinema fins més de deu anys després), però realment és una obra ben digna, que ja ens mostra cap a on van les obsessions del seu creador sobre la recerca de la personalitat i la possibilitat de canviar per convertir-se en allò que desitgem, barrejat amb la idea del que realment significa la pròpia identitat; aquesta mateixa idea és la que utilitzarà molts d'anys després a l'episodi número cinc de la sèrie de còmic "La Casta de los Metabarones", anomenat "Cabeza de Hierro, el abuelo", en què un home sense cap es troba un cap sense cos amb qui es fusiona per a la creació d'un nou ésser (per cert que, finalment, l'experiment no arriba a sortir bé del tot, i no per problemes tècnics).

Però la següent passa cap a la formació de la personalitat artística de Jodorowsky no serà el cinema, sinó, com ja hem comentat, un mitjà sempre menyspreat i que a ell li havia servit de fugida i també d'estímul des de la seva primera infantesa i que ho continuarà sent al llarg de tota la seva vida: el còmic. En un altra d'aquestes càbales de la realitat, ens trobem al nostre home instal·lat a Mèxic durant els anys seixanta, moment en què es dedica intensament a la creació teatral (adaptant, escrivint i protagonitzant un seguit d'obres), i on descobrirà una de les facetes que li donarà gran fama en anys

posteriors: la de guionista de còmic. Juntament amb el dibuixant mexicà Manuel Moro, crea, per a l'editorial Novaro, el personatge anomenat Aníbal 5, qui, segons sembla, és el primer cyborg (és a dir, una barreja d'home i màquina) de tota la història del còmic: és un personatge amb els trets del famós actor mexicà Jorge Rivero (el qual apareixia físicament a les portades, caracteritzat com el personatge), de tendències ultrasexuals i vivències d'allò més surrealistes i enrevessades (en què es barreja la immortalitat amb el desig, els morts vivents que formen exèrcits per conquerir el món dirigits per dolents amputats que tenen com mascota un goril·la intel·ligent, i fins i tot mòbies romàntiques que copulen amb l'androide protagonista...), la qual cosa, segurament, va fer que la col·lecció tanqués al número 6, encara que hi ha llegendes que asseguren que se'n varen arribar a fer deu números. Són poques les persones que avui dia conserven exemplars originals d'aquesta sèrie, i són menys encara els qui recorden que hi ha una altra sèrie dibuixada també per Manuel Moro, que és una autèntica bogeria i de la qual ni el mateix Jodorowsky en parla mai: es deia "Los Insoportables Borbolla", sembla que només en va arribar a sortir un número, i està protagonitzada per una família en què hi ha un ca dictador anomenat Hitler, un fantasma que dóna consells sobre finances, i una nina que menja metalls, tot narrat per un robot d'estil Lluís XV anomenat Mustio, sempre envoltat de dones. No cal dir que tot això resultava una mica massa modern pel Mèxic de l'època, i que aviat els camins dels còmics de Jodorowsky es varen haver de dirigir cap a llocs més esotèrics i menys eròtico-violents per tal de poder subsistir dintre d'aquella societat.

Encara que, tal com passa sempre amb aquest home, les coses no s'arriben a tancar mai del tot, sempre té una penúltima sorpresa dintre de la màniga, perquè l'any 1990, mentre estava submergit en una de les sèries de còmic més famoses que hagin sortit de la seva ploma, com és "El Lama Blanco" amb el dibuixant Georges Bess, el xilè decideix rescatar dels llimbs "Aníbal 5" i tornar a convertir-lo en una estrella de paper i tinta i carn i metall; adapta les primeres històries i deixa que la seva imaginació s'alliberi de totes les censures passades per oferir-nos dos toms ("Diez Mujeres Antes de Morir" i "El Hombre-Hembra", tots dos publicats a Espanya per Norma Editorial i que ens deixen amb ganes de voler-ne més, ja que l'anunciat "La Madre Vientre de Hierro y sus Momias Románticas" no va arribar a aparèixer mai) en què un reforçat Aníbal apareix a una jungla sense memòria i per lluitar contra un enemic anomenat Lao Te Kung (que fa feina per a l'organització Interterror), qui per conquerir el món és capaç de robar les cendres de Hitler, Napoleó o Al Capone i així ressuscitar-los perquè li ajudin, mentre Aníbal s'encarrega de la Reina Dunia copulant-hi a cor què vols, llançant foc pel penis en el moment de l'orgasme; realment, no es pot demanar més (i aquells que pensen que les pel·lícules de Jodorowsky són el més delirant del món és que no



han arribat a llegir-ne els còmics.) Però encara que el dibuix sigui tan excel·lent com tots els treballs de Bess (a qui les influències de mestres com Jack Kirby han convertit en tot un referent) i que les premisses de Jodorowsky constitueixin una sorpresa darrera l'altra (una Marilyn Monroe gegant amb la qual Aníbal està obsessionat, una república formada únicament per dones a l'Antàrtida i anomenada Clitoria, un androide femení que es defensa llançant petons que es mengen els seus enemics, un exèrcit de ietis de l'Himàlaia que són en realitat una raça extraterrestre...), aquesta obra no serà ni molt menys la més rodona (ni tan sols la més famosa, ja que avui dia poca gent la coneix) que Jodorowsky ens oferirà embolicada en les pàgines d'un còmic.

De totes maneres, ja ens trobem les llavors suficients com per començar a entendre aquests camins infinits i saber també cap a on aniran en un futur, que no trigarà massa temps en esclatar davant de la cara de tothom: caps que s'intercanvien, cyborgs obsessionats, explosions i naus espacials impossibles, erotisme, excessos carnals, paradisos planetaris plens de dones voluptuoses i complaents, i una calculada dosi de bogeria barrejada amb un desig de llibertat que només té com a objectiu la creació, pura i dura, tan clara i tan potent que ella mateixa es fagocitarà per tal d'inventar-se una vegada i altra davall formes impossibles d'imaginar. Potser ni Jodorowsky mateix tenia idea de cap a quins espais en blanc l'estaven conduint les seves passes. ■



Choke (Asfíxia)

Chuck Palahniuk (autor que és a la meua llista de lectures pendents) és considerat un dels millors escriptors contemporanis. El 1999 David Fincher va dirigir una excel·lent pel·lícula (desconec si tant o més que la novel·la homònima d'aquest narrador): *Fight Club*. Sembla que de Palahniuk tornarem a tenir alguna nova versió cinematogràfica de les seves obres i, si són de la qualitat de les realitzades, benvinguda sigui.

Clark Gregg s'estrena en la direcció, però és un rostre que hem vist a sèries de televisió, per exemple, *CSI New York*, *The West Wing*, *The Shield* i a títols tan interessants com *In Good Company*, *11:14*, *Spartan* i *The Air I Breathe*. De fet, Gregg s'ha estotjat un petit rol a *Choke*.

Victor Mancini (Sam Rockwell) treballa a un parc temàtic sobre la Guerra de Secessió. Juntament amb el seu amic i company Danny (Brad William Henke) acud a teràpia de rehabilitació per addicció al sexe. Victor té sa mare, Ida (Angelica Huston), afectada d'una malaltia mental, internada en una clínica i residència privada que no pot pagar, per tant, per aconseguir el diners ha ideat una estratègia no sempre efectiva. En els restaurants s'ennuega per produir llàstima a les víctimes i així aconseguir alguns diners. Abans que Ida es mori, Victor vol saber qui és son pare. A la clínica ha arribat una nova doctora, i és clar, com que és addicta al sexe, ja podem imaginar quina és la prioritat de Victor.

Choke té alguns paral·lelismes amb *Fight Club*: trastorns de personalitat, famílies "disfuncionals", teràpies, personatges ambivalents...

Sam Rockwell fa creïble qualsevol paper. Sembla que s'ha especialitzat en personatges "poc comuns", però que creen simpatia. Angelica Huston n'és el contrapunt, perquè aporta la solvència de la maduresa a uns personatges que semblen adults que no poden fer-se càrrec de les seves responsabilitats.

Vull fer una proposta per a un interessant exercici cinematogràfic: que amb el mateix guió, producció i elenc interpretatiu, els directors de *Fight Club* i *Choke* s'intercanviïn les pel·lícules. Quin en seria

el resultat? Bé, crec que només quedarà en això, en una proposta.

Changeling (El intercambio)

Clint Eastwood, 78 anys i excel·lent forma física, com a mínim en la qüestió de dirigir.

1928. Los Angeles. Christine Collins (Angelina Jolie) treballa com a operadora en una centralita telefònica. Un dissabte, Christine es veu obligada a deixar el seu fill Walter (Gattlin Griffith) tot sol per anar a la feina. I ara és quan comença la història: Walter ha desaparegut. Mesos després la policia anuncia que han trobat Walter... però no és així. Un predicador (John Malkovich) i un agent de policia (Michael Kelly) són qui ajudaran Christine a cercar Walter i desemmascarar la corrupció policial de la ciutat.

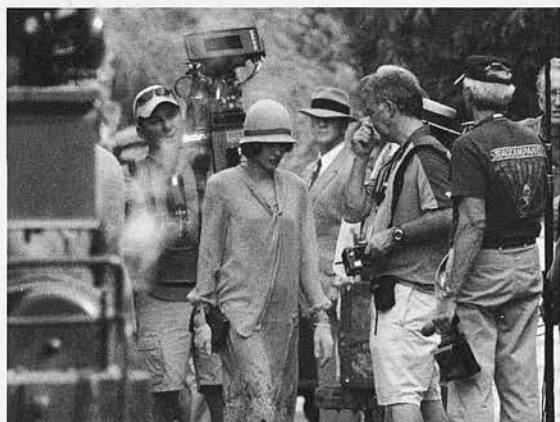
Eastwood demostra, una vegada més, que el reconeixement públic no és gratuït. No hi cap mostra de dubte, de indecisió, és per això que els 141 minuts de metratge no resulten pesats ni avorrits.

Tots els detalls estan cuidats, no hi ha res casual. Cada plànol està mil·limètricament estudiat, com també el vestuari i l'ambientació. La trama no se centra únicament en la desaparició del nin, sinó també en la corrupció policial i la lluita d'una dona front el sistema.

Angelina Jolie està creïble com a mare fadrina que només vol recuperar el fill. El seu patiment és compartit per l'espectador. Malkovich se sent a gust amb el seu personatge. És, juntament amb el detectiu Ybarra, l'única esperança de Christine.

És gratificant que un senyor de quasi 80 anys mostri tanta vitalitat que deixi en ridícul suposats cineastes que, si no és a base de grans despeses en efectes especials, siguin incapaços de contar una història mínimament decent.

El pròxim 20 de febrer s'estrena *Gran Torino*, la nova proposta d'Eastwood que, segons ell mateix ha anunciat, serà la seva darrera pel·lícula com a actor. ■



Wong Kar Wai ha duit a terme a *My blueberry nights* (2007) un curiós exercici d'estil que, segons com es miri, es contradiu amb el guió que ell mateix ha escrit. Dit d'una altra manera, sembla que la forma vagi per un cantó i el fons per un altre.

La pel·lícula, sense esser en absolut menyspreable, interessa només lleugerament. El que conta ni emociona ni fa reflexionar gaire. Algunes frases tenen una certa gràcia, però moltes altres exhibeixen un to massa sentencios, amb una manca de subtileza que revela diàfanament la seva condició de "tesi a exposar". Del guió, més que no els diàlegs, ens criden l'atenció algunes idees molt seductores narrativament, que farien les delícies de Paul Auster i el seu deler incansable de contar històries: el pot amb un caramull de jocs de claus (cadascuna amb la seva història al darrera) o les cintes de la càmera de vigilància que en Jeremy va guardant.¹ Aquestes petites joies, no gaire desenvolupades a la pel·lícula, no basten per engrescar l'espectador, de manera que no és difícil caure en la temptació de deixar-se emportar per l'encisadora factura visual del film... i oblidar-nos d'allò que ens vol dir.

En aquest camp, ben aviat es fa palès que el tret d'estil més característic és la presència de l'obstacle dins la imatge, de la asimetria, de la interferència. Durant les converses entre en Jeremy (Jude Law) i na Lizy (Norah Jones), tota casta d'objectes ens dificulten la visió dels seus rostres: les columnes del bar, l'estructura del mostrador, els rètols pintats en els vidres... fins i tot el tasser sembla una barrera entre ells dos, que no es podrà vèncer fins al final, en el qual simbòlicament en Jeremy guanyarà les reticències de na Lizy besant-la damunt el mateix tasser que fins ara els ha separats. En altres ocasions, seran les seves parts del cos les que s'interposaran entre nosaltres i els personatges: el braç i la mà dels protagonistes mentre prenen cafè, desenfocats però en primer pla, o els cabells descambuixats que oculten l'expressió i el dolor de na Sue Lynne (Rachel Weisz). A tot això, caldria sumar-hi les múltiples vegades que els personatges es troben a un extrem de l'enquadrament, sense seguir cap ortodòxia narrativa, sense gens de respecte per l'aire que cal deixar en el pla en la direcció de la mirada.

La recerca de l'entrebanc visual no s'atura aquí. Wong Kar Wai és especialment sensible a la violència i, tot i la seva presència constant en múltiples formes dins la cinta (física, psicològica, social), també articula tot un seguit de mecanismes per tal que l'espectador no l'hagi de patir directament. Així, una càmera de seguretat, d'imatge poc nítida, s'interposa entre nosaltres i la brega dins el bar; més endavant, el desenfocament no permet veure la sang de n'Arnie (David Strathairn); finalment, una mica més tard, el seu atac es veu deformat



a través d'un vidre. Conseqüentment, el director també manipula el pla sonor per tal d'introduir un filtre que no permeti la captació directa de la dissort: és el cas de l'harmònica que ens impedeix de sentir el plor de na Leslie (Natalie Portman). ¿És, tot plegat, una estilització de la violència? ¿N'és una simple recreació estètica? ¿O més aviat una desviació —parcial— de la mirada per incapacitat d'assumir tanta tristor?

L'ús de la interferència i de la asimetria tant a la imatge com a la banda sonora acaba per girar-se en contra de la mateixa pel·lícula per dos motius. El primer és que la insistència en aquest tret d'estil, combinat amb multitud de ralents, encadenats, reflexos lluminosos, colors saturats, cels expressivistes i superfícies lluentes de tot tipus (pastissos, confitura, xassís, sang...) empeny la cinta fins al vertigen de l'esteticisme més buit.

El segon motiu és més complex. En principi, el treball explicat en els paràgrafs anteriors suggereix la nostra impossibilitat d'aprehendre. És com si els plans "imperfectes" de Wong Kar Wai volguessin espigar els seus personatges (des de darrera de les columnes del bar, del mostrador, dels vidres), però conscients que només n'aconseguiran una idea parcial, fragmentada, incompleta. El director es ret davant tots els obstacles que ens impedeixen arribar a la coneixença simple i immediata dels comportaments humans. Però aquesta idea, a priori molt interessant, veu menciada la seva força per culpa d'uns diàlegs transparents, sense ambigüitats ni possibles interpretacions. La nitidesa de les converses dels protagonistes xoca frontalment amb el seguit d'entrebancs immiscits en el pla visual. La imatge amaga i suggereix, però la paraula destrueix tota possibilitat de misteri. Així doncs, els diàlegs traeixen la imatge i es transformen, ai las!, en el pitjor enemic del film, en el seu darrer i paradoxal... entrebanc. ■

Notes

(1) Aquestes cintes s'assemblen a les fotografies que col·lecciona el protagonista d'*El conte de Nadal* d'Auggie Wren de Paul Auster.

Quatre films per obrir l'any

Toni Roca



Appaloosa

Hem tancat l'any amb certa felicitat i una mica —però només una mica— de tristesa lenta i destil·lada entre olors, aromes i fragàncies que oscil·laven i ens remetrien a la gastronomia forta i intensa de casa nostra i l'efecte etílic devastador i altres sensacions que dins el capítol de les reminiscències ens adverteixen de l'entrada a nova etapa marcada —o no?— pels vells cavallers de *Wall Street* que entre *subprimes* i altres que encara vendran ens indicaran i ens marcaran el camí que hem de seguir. I esperem, desitgem que el camí no sigui el mal camí, encara que... Mentre, mentre això passa, la pregunta poc capciosa i massa convencional podria ser, per exemple, any nou, cinema nou? Em permetran que ho dubti. I per obrir boca, quatre històries cinematogràfiques que als darrers dies han cridat la meua atenció i curiositat cinèfila: *Appaloosa*, *Bolt*, *My Blueberry Nights*, i per tancar

—provisionalment, és clar— l'oferta, una aproximació aguda a la personalitat política de Giulio Andreotti, el mític personatge italià que a la vegada defineix un ser, un sentir i estar a l'hora de radiografiar Itàlia i l'italià. Però anem a pams.

Tot just a hores d'ara mateix parlar, poder parlar i escriure —i si és de qualitat la nota és millor— d'un western és tot un poderós esdeveniment i és així com cal comentar-ho, perquè no és cada dia que passen aquestes coses. Abans no passava el mateix i les pel·lícules del Far West eren notícia quotidiana i de cada dia en aquells anys d'esplendor. Ara, la cosa galàctica, les aventures, més o menys, siderals substitueixen els duels a l'estil *O. K. Corral*. Per tot això, i també pel talent que en destil·len les imatges, ens ha portat a quasi tothom grams d'alegria necessària l'estrena del segon film que dirigeix l'excel·lent actor de tota la vida, Ed Harris. *Appaloosa* és el títol, amb nobles treballs interpretatius de Viggo Mortensen, Renée Zellweger, Jeremy Irons, una inesperada Ariadna Gil i el propi realitzador en el paper de *marshall* professional i eficaç. La cinta es beneficia en tot moment d'una qualitat seriosa i verídica. Altra volta el paisatge, els personatges, les situacions del vell oest ara radiografiats amb ulls nous i nova mirada sense deixar passar el record i la tradició que marcaren sempre el territori. Aportacions de diferents essències a l'hora de contar-nos la història però en la influència i en l'herència rebuda a través dels anys. Western clar i diferent, renova el gènere i obre portes i finestres cara al futur. Esperem. Esperem i desitgem.

Bolt és la confirmació plena del ressorgiment anunciat i proclamat ja fa més de deu anys (o quinze) de l'excel·lent estat de salut que gaudeix el cinema de dibuixos animats, quan temps enrere s'aplegaren dos factors que cal considerar: la resurrecció de la casa Walt Disney, tristor després d'anys d'ostracisme i viure només de la força del record i del passat i, d'altra banda, la revolució, l'esperit i l'alè transgressor dels artistes creadors de la fàbrica Pixar amb l'estrena, ja mítica, de *Toy Story* i les extraordinàries seqüeles. *Bolt* és de la factoria Disney, amb influències/referències de la Pixar —tots junts contra Dreamworks/Steven Spielberg— i amb la veu original de John Travolta, que dona vida a un gos una mica especial. Combinació quasi perfecta del tradicional cartoon anys cinquanta i la incorporació de les més modernes tecnològiques digitals que configuren totalment el cent per cent quan de revitalitzar el gènere es tracta. Diversió, alegria, sensibilitat, agut sentit de l'humor i del ritme, captació de climes i atmosferes especials, *Bolt* es beneficia en tot moment de l'estat de gràcia dels creadors. Llarga, llarga vida, doncs, al cinema del dibuixos animats i esplèndid l'esdevenir que tenen entre les mans.

El cinema fet i creat a terres de l'orient esclata cada dos per tres a les nostres llista d'espectacles. Índia, Vietnam, Xina, Corea són indústries cinematogràfiques emergents. I entre els magnífics creadors que des de fa anys ens enlluernen, cal destacar lògicament la figura de Wong Kar-Wai. Un director poderós, de saviesa cinematogràfica altíssima, creador de personatges que vulnereu la capacitat i la sensibilitat de l'espectador. Ja ho va fer evident amb seva carta de presentació a Espanya. Parlo, és clar, de la pel·lícula *In the Mood of Love*, trista, dura història d'amor que ens deixar fora de joc. Ara parlarem de *My Blueberry Nights*. "La distància física entre dues persones a vegades potser molt curta —afirmaria el director— però la distància emocional es mesurarà per quilòmetres..." És una definició, propera i ajustada, creïble a la seva filmografia des dels inicis fins ara mateix. L'amor, la marginació, el passeig inhòspit per insòlites ciutats, la desorientació, la pèrdua de brúixola tan característica del director de *2046*, són presents al llarg de la pel·lícula. Filmada a escenaris naturals de Manhattan la cinta és un prodigi de realització i de filmació. Poètica i dolça, tensa i d'impetu, *My Blueberry Nights* confirma una vegada més el talent del realitzador. El repartiment és de luxe: Jude Law, Norah Jones, Rachel Weisz i Natalie Portman. Uns dels millors títols de la temporada passada.

La vida política, social, econòmica de la Itàlia moderna, i per extensió la d'Europa també, sense la presència de Giulio Andreotti, és en la pràctica impossible. President del govern en nombroses

ocasions —com també ministre a gairebé tots els gabinets formats a Itàlia des del final de la Segona Guerra Mundial fins pràcticament fa dos dies—, ha marcat, en sentit positiu, en sentit negatiu, l'evolució i la història total del país del Sud. En l'actualitat senador vitalici, el personatge és ombrívol i una mica sinistre, fosc, tèrbol en qualsevol moment i qualsevol circumstància i condició. Intel·ligent home de talent d'estat, fidel sempre a si mateix, més que al seu partit de tota la vida, el de la democràcia cristiana. Fou home d'estranyes, ambigües relacions amb la màfia i, segons el que sembla, sospitosament vinculat a l'assassinat d'altra figura mítica, Aldo Moro. Andreotti és peça fonamental, l'eix de la política europea. A la vora d'aquestes històries, a la vora del personatge, Paolo Sorrentino ha dut a terme un film de qualitat extraordinari *Il Divo*. Però el que es conta, en parlar dels factors històrics, dels fets concrets, és històricament inqüestionable i fora de polèmiques i enceses discussions. Però la intencionalitat, la interpretació, és sempre personal. Lluny de l'objectivitat, de la neutralitat, la cinta penetra amb violència, sàtira, burla i sarcasme a l'interior de l'etern primer ministre d'Itàlia. Retrat esquinçador, que obre les carns i l'esperit d'Andreotti. La psicologia del polític, complexa, difícil, és captada amb intel·ligència per un director sagaç i així fou reconegut pels membres del festival de cine de Canes que li concediren el premi especial del jurat. A la versemblança d'Andreotti contribueix el treball, fora de sèrie, de Toni Servillo, que dóna vida a tan plural i estrany personatge... Toni Servillo un vertader, autèntic Andreotti. ■

*My Blueberry
Nights*



Les advertències de Klaatu

Guillem Fiol Pons



A ny 1951. La Segona Guerra Mundial fa uns anys que ha mort, però els seus dramàtics anys de vida han deixat una empremta difícil d'esborrar en el context internacional. Europa està en procés de recuperació dels desastres humans i infraestructurals causats pel conflicte. Els Estats Units i la Unió Soviètica, que havien lluitat contra un enemic comú anomenat nazisme, es preparen per protagonitzar les tenses dècades de la Guerra Freda, mentre la resta del món es demana cap a on derivarà la mostra de poder nuclear oferida pels americans en el trist episodi d'Hiroshima i Nagasaki. En aquesta complexa situació, el guionista Edmund H. North i el director i antic muntador Robert Wise es comprometen a donar forma al film *The day the Earth stood still* (esplèndid títol que a Espanya seria modificat pel més directe *Ultimátum a la Tierra*). La temàtica en certa manera espacial d'aquest títol marcaria també els anys finals de la carrera de Wi-

se, amb títols com *La amenaza de Andrómeda* (*The Andromeda strain*, 1971) i a *Star Trek*, la pel·lícula (*Star Trek, the motion picture*, 1979), tot i que és la seva obra del 1951 la que més s'ha conservat en la memòria cinematogràfica de molts espectadors.

Any 2008. La situació internacional passa per una greu crisi econòmica. La relació entre Occident i Orient és convulsa. Governants i ciutadans intenten trobar solucions, però tothom sembla estirar la corda en direccions oposades. A més, les tises de la sostenibilitat amenacen de tallar-la abans que la política o l'economia l'acabin rompent. La productora 20th Century Fox creu que és el moment per posar sobre la taula una nova versió d'*Ultimátum a la Tierra*, sota la direcció de Scott Derrickson, encarregat de gestionar uns mitjans força amplis i amb una parella protagonista de presència intermitent a la constel·lació cinematogràfica de Hollywood, Keanu Reeves i Jennifer Connelly.

Entram, així, en el relliscós camp del *remake*, un concepte que en si mateix sol dur associades connotacions negatives. No manquen exemples de *remakes* certament nefasts, des d'*Un crim perfecte* (*A perfect murder*, Andrew Davis, 1998) a *Psycho* (Gus van Sant, 1998), totes dues basades en films d'Alfred Hitchcock. Però també és cert que alguns *remakes* han resultat ser pel·lícules més que notables, com *La cosa* (*The thing*, John Carpenter, 1982), basada en un film realitzat el mateix any que *Ultimátum a la Tierra*, *El enigma de otro mundo* (*The thing*, Christian Nyby, 1951), o fins i tot el *King Kong* de Peter Jackson (2005), nova versió del clàssic de Merian C. Cooper i Ernest B. Shoedsack (1933). Tampoc no es pot oblidar, per altra banda, que el fenomen del *remake* no és exclusiu del cinema contemporani, sinó que ja se'n troben exemples molt anteriors: recordem, per exemple, que Gordon Douglas s'atreu a rodar *Hacia los grandes horizontes* (*Stagecoach*, 1966), *remake* del clàssic western *La diligència* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), que Sergio Leone va dirigir l'esplèndida *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) a partir del film d'Akira Kurosawa *Mercenario* (*Yojimbo*, 1961) i que *Los siete magníficos* (*The magnificent seven*, John Sturges, 1960) és, òbviament, un *remake* de *Los siete samurais* (*Shichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954). Hitchcock mateix realitzà el 1956 *El hombre que sabía demasiado* (*The man who knew too much*) a partir del film homònim que ell mateix havia realitzat el 1934, encara durant la seva etapa anglesa. Fins i tot, altres directors de qualitat més que contrastada es varen decidir per projectes que, si bé no poden ser qualificats estrictament de *remakes*, sí que tenen moltes analogies amb altres títols de la seva pròpia filmografia; estic pensant, per exemple, amb el que féu John Ford entre *Dos cabalgan juntos* (*Two*

rode together, 1961) i *Centauros del desierto* (The searchers, 1956) o els estrets vincles que va establir Howard Hawks entre *El Dorado* (Eldorado, 1966) i *Río Bravo* (Id., 1959).

Per tant, el fenomen del *remake* no crec que hagi de ser rebutjat per principis, sinó que hauria de ser afrontat sense els prejudicis que semblen acompanyar-lo sempre que se n'anuncia un a les nostres cartelleres, com és el cas d'*Ultimátum a la Tierra*, títol de dos films amb alguns trets semblants, però prou diferents alhora i cadascun força interessant a la seva manera.

El primer dels dos en sentit cronològic conta l'arribada a la Terra d'un extraterrestre amb forma humana que es desvetlla com a representant d'una espècie de Nacions Unides galàctiques amb la missió d'intentar convèncer els humans que abandonin els programes d'armament atòmic, que poden arribar a posar en perill fins i tot l'existència d'altres planetes. L'extraterrestre, anomenat Klaatu, ve acompanyat de Gort, un letal i indestructible robot que reacciona contra el provocador de qualsevol tipus de violència i que forma part d'una cos de policia que garanteix que cap planeta s'atreveixi a atacar-ne un altre. El missatge antibel·licista del film queda suficientment a la vista amb aquest plantejament, així com també l'avertència sobre els perills de la cursa armamentística que americans i russos començaven a desenvolupar per aquelles dates.

Tractant-se d'un producte de sèrie B, no es podia demanar que el film fos un prodigi en termes d'espectacularitat, però els efectes especials són bastant convincents per a l'època, encara que, vists pels ulls dels nostres dies, semblin pràcticament prehistòrics. Tenen, això sí, la gràcia de la ingenuïtat que caracteritzava aquest tipus de produccions, quan els extraterrestres encara ens visitaven amb plats voladors que suraven, més que no pas volar, per sobre de les nostres ciutats. Poc encertat resulta el disseny del robot Gort, gens inquietant i més digne d'un home de llauna futurista que d'un robot amb totes les de la llei. Obviant aquestes comprensibles mancances, la pel·lícula no deixa d'oferir algun moment de gran impacte catastrofista, com és l'escena en què els extraterrestres deixen la Terra sense energia durant mitja hora: la successió de plans que mostren com el món sembla quedar-se quiet (d'aquí ve el títol original del film) causen l'impacte desitjat, fins i tot els plans generals de maquetes de ciutats europees que també pateixen l'efecte del poder alienígena.

El punt fort d'aquesta primigènia *Ultimátum a la Tierra* recau en la quotidianitat que North i Wise van voler incorporar a la història que contarien: l'avertència venia d'un planeta llunyà, però havia de ser sentida per l'espectador de carrer que havia decidit pagar una entrada de cinema com si se la fessin a ell directament, com si en sortir de la sala es pogués trobar l'ovni inquietantment reposat sobre la gespa de qualsevol parc de la seva ciutat. A aquest efecte de proximitat hi contribueixen en gran mesura els dos actors protagonistes, un

Michael Rennie que, tot i tenir una sensible presència física, no respon al cànon de l'etèria estrella cinematogràfica, i una Patricia Neal certament convincent en el seu paper de mare vídua i amb un caràcter suficientment serè com per acceptar convertir-se, per necessitat, en la mà dreta de Klaatu en el seu intent de transmetre el missatge d'avertència als humans. Però, òbviament, la quotidianitat en la narració d'una història de ciència-ficció s'ha d'aconseguir per altres mitjans més enllà de les interpretacions, i això ho fa Wise a través de la constant inclusió de plans que tenen a veure amb persones anònimes, des dels hostes de la pensió on s'allotja Klaatu fins als desconcertats soldats o els curiosos que s'acosten al parc de Washington a veure i fotografiar la nau extraterrestre. Uns extraterrestres que, per cert, no són els terribles monstres que vénen a envair-nos per quedar-se el planeta, una visió molt arrelada entre nosaltres a partir sobretot de l'esplèndida novel·la de H. G. Wells *La guerra de los mundos* (adaptada al cinema en un parell d'ocasions), reflex de la por que tenim tots a l'aliè i segurament també de la relativització del grau d'evolució tecnològica de l'ésser humà. A aquesta versió de *Ultimátum a la Tierra*, Klaatu no ve amb la intenció de destruir ningú, sinó d'advertir que els seus col·legues ho faran si no canviem d'actitud. De fet, ell és el primer que se'n du una bala a l'esquena, sorgida de l'arma d'un inquiet i atemorit soldat; la inevitable reacció del robot Gort tampoc és letal contra ningú, sinó que es limita a destruir l'armament que tenen allà els soldats, per evitar mals majors.

La versió 2008 d'*Ultimátum a la Tierra* ens arriba en un any que ha vist com Hollywood desaprofita l'adaptació d'un altre dels grans clàssics de la ciència-ficció, *Soy leyenda* de Richard Matheson, fet que ve a demostrar una vegada més que no és suficient tenir una bona història entre mans per aconseguir una bona pel·lícula. El mateix perill vetlava els moviments del *remake* del clàssic que acabem de comentar de Robert Wise, que ja es veia venir que aprofitaria l'argument d'aquella per desplegar unes seqüències d'efectes especials hereves de les vistes a diversos títols del cinema catastrofista, especialment a *Independence day* (Roland Emmerich, 1996), aquesta vegada a càrrec d'un sempre solvent Jeffrey A. Okun que aconsegueix oferir un espectacle de primer nivell en la seva parcel·la de la producció. En l'àmbit de les seqüències catastrofistes, crec que s'ha d'agrair la valentia i l'honestat creativa dels responsables del *remake* en la seva decisió de traslladar l'acció principal del film de Washington a Nova York, aprofitant la persistència en l'inconscient col·lectiu de les imatges d'aquell terrible 11 de setembre de 2001 per a incloure alguna imatge com la del núvol de pols que s'acosta a la càmera després de l'aterratge de la nau espacial, que remet als nostres pitjors temors. En relació amb els efectes especials també s'ha de lloar el nou disseny del robot Gort, que ja no podia ser el cosí extraterrestre de l'home

de llauana que acompanyava Dorothy en el seu camí cap a Oz, i ha estat convertit en un gegant que, tot i respectar essencialment les característiques de l'original, ara sí que representa una amenaça inquietant des de la seva primera aparició que, per cert, no està exempta d'un cert homenatge naïf als gegants destructors de produccions de sèrie B americanes i japoneses.

També crec molt encertada la modificació que han patit alguns elements importants de la història original. Principalment, s'ha decidit que avui el tema de les armes de destrucció massiva ja no té gaire atractiu dramàtic (sobretot després de la gran ficada de pota a l'Iraq i a l'espera de la futura actitud de països com Iran que semblen estar jugant amb aquest tema com si es tractés d'una minúcia sense importància), així que es va decidir que el nucli de la preocupació galàctica ja no fos l'hipotètic atac nuclear a altres planetes, sinó la destrucció ecològica que pateix la Terra. La postura dels extraterrestres representats per Klaatu vers la Terra es defineix de manera extraordinària en la correcció que fa Klaatu mateix a la Secretària d'Estat interpretada per Kathy Bates, quan aquesta parla del "nostre planeta", i l'extraterrestre li vol fer veure que imbricar els conceptes de naturalesa i possessió ha estat una de les errades de base de l'ésser humà. Aquest gir ecologista de la trama del film és un component alternatiu als temors que ens assolen en la primera línia de l'actualitat, que són bàsicament les dificultats econòmiques i la violència bèl·lica i terrorista, per així donar-nos un cop al clatell per recordar una idea que de tan evident hem anat oblidant: que si destruïm el planeta on vivim, tota la resta de qüestions no tenen cap sentit perquè desapareixerem.

L'altre gran encert de guió que té *Ultimátum a la Tierra* en la seva darrera versió és el canvi en el caràcter de la missió de Klaatu. Inicialment, la seva visita a la Terra no té la finalitat d'advertir-nos davant el que estem fent amb el planeta, sinó que es deu a una tasca de recollida d'exemplars de totes les espècies perquè no rebin els efectes col·laterals de la destrucció de la raça humana que tenen prevista dur a terme els alienígenes per salvar així el planeta. D'aquesta manera, el personatge de Klaatu es converteix, com ja s'especifica a la pel·lícula, en un modern Noè, que va configurant una arca prèviament al Diluvi, representat aquí en forma d'estranyes insectes extraterrestres. Òbviament, aquests insectes actuen de manera molt similar a les plagues bíbliques, sent un altre dels diversos paral·lelismes entre el film i els textos de la Bíblia. Les similituds no es queden aquí, sinó que la decisió de Klaatu de donar a conèixer el que ha de fer la Humanitat per salvar-se i la seva ascensió final connecten el personatge amb la figura de Crist d'una manera molt clara. No deixa de ser curiós que el savi aprofitament del text sagrat dels cristians i peça fonamental de la tradició i la cultura occidentals per a la creació cinematogràfica vengui d'una cultura com l'americana (vegeu el cas també

de la trilogia *Matrix* o del darrer film sobre Superman), que els cultes i il·lustrats europeus menyspreem amb tanta freqüència.

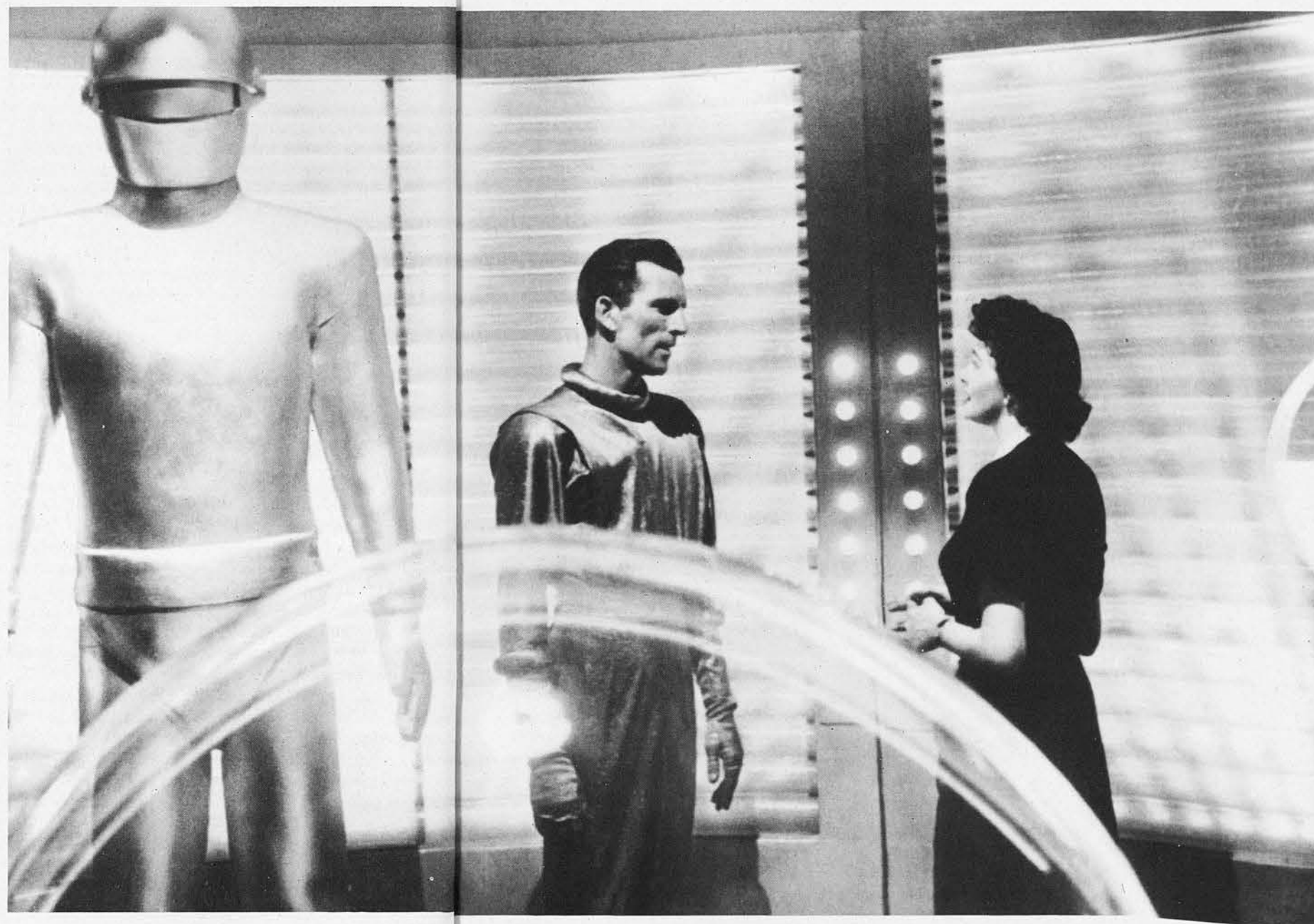
No tot són virtuts en la pel·lícula de Derrickson, i potser la divergència respecte l'original que pitjor qualla en el film és la decisió d'extreure la història de l'ambient quotidià que tenia l'obra de Wise per a situar-la entre polítics i científics "d'alta graduació". És aquest un factor que actua en contra de l'essència del film, ja que sembla que tot el que està passant només afecta les elits de la nostra societat. Una bellíssima però poc creïble Jennifer Connelly en el paper de mare ara convertida en doctora de Princeton, una embafofa relació amb el seu insuportable fill (quina diferència amb el simpàtic nin de la primera versió) i un paper del tot tòpic del professor Barnhart (interpretat al film de Wise per Sam Jaffe, i aquí encarnat per un difícilment

creïble John Cleese), són elements que poc contribueixen a l'empatia de l'espectador amb el que està passant, quan aquesta era una de les principals virtuts del film original. Sí que s'ha de reconèixer, en tot cas, que el guió encerta en concedir una transcendència fonamental al professor Barnhart quan fa reflexionar Klaatu sobre el fet que l'evolució (el canvi, per tant), es sol produir quan l'espècie es troba en una situació límit: exterminar l'espècie abans d'arribar a aquesta situació límit és negar-li la possibilitat d'evolucionar.

Menció a part crec que s'ha de fer del final del film, quan Derrickson munta una sèrie de plans on es veu com ciutats, indústries, mitjans de transport i maquinària d'extracció petrolífera es queden sense energia. És cert que aquesta circumstància ja tenia lloc a la pel·lícula de Wise, però aquí ha patit una esplèndida reinterpretació: de complir la fun-

ció d'advertència per part dels extraterrestres en el film original, el fet de trobar-se al final de l'altra pel·lícula significa que els alienígenes han perdonat la Humanitat, però l'han situada en un nou punt de partida en la seva història evolutiva, obligant-la a seguir endavant però sense estar fonamentada en unes necessitats energètiques i materials que estan matant la Terra.

Amb tot plegat, des d'aquestes pàgines vull recomanar al lector que vegi tots dos films amb tranquil·litat i que en gaudeixi sense prejudicis. Són tots dos prou interessants per si mateixos com per haver-ne de rebutjar algun i, tot i la finalitat comparativa d'aquest article, no és la meua intenció acabar-lo establint un veredictat respecte a la posició qualitativa d'un sobre l'altre. Aquest és el dret inqüestionable de qualsevol espectador, que no ha de ser condicionat per cap comentarista. ■



L'escenari de llauna Caminant, no hi ha camí

Francesc M. Rotger

El proper 22 de febrer se celebrarà la LXXXI edició dels premis de l'Acadèmia d'Arts i Ciències Cinematogràfiques de Hollywood, els Oscar. Aleshores ja sabrem si entre les candidatures hi figura qualche artista espanyol, per exemple Javier Bardem o Penélope Cruz, per la participació a *Vicky Cristina Barcelona*; una pel·lícula que, la veritat, no he vist, i que tampoc no ha despertat crítiques gaire elogioses, en general. El mateix dia, el 22 de febrer, farà setanta anys de la mort del poeta Antonio Machado, el 1939, a Cotlliure, vila de la Catalunya Nord, o la Catalunya francesa, que a l'Edat Mitjana formà part del Regne de Mallorca, i on encara avui es conserva un castell dels monarques mallorquins. "Vell i cansat", com Joan Manuel Serrat va escriure a una cançó justament anomenada *En Collioure*, al disc que dedicà a Machado els primers setanta. I derrotat, fugitiu de la victòria franquista. Així que, com podeu veure, hi ha una certa connexió entre Mallorca i Machado.

No record que el cinema hagi aprofitat la dramàtica biografia d'Antonio Machado, tot i que crec que en tendria possibilitats (i per cert: també hi ha una connexió mallorquina amb Sòria, l'escenari per excel·lència del sevillà d'origen Antonio Machado, ja que en aquella ciutat va morir i va ser enterrat el nostre Jaume IV de Mallorca). Sí que s'han portat al cinema algunes de les seves comèdies més folklòriques, escrites conjuntament amb el seu germà Manuel, com *La Lola se va a los puertos* o *La Duquesa de*

Benamejí, i fins i tot la seva llegenda *La tierra de Alvargonzález*, amb el títol de *La laguna negra*. El cert és que el teatre contemporani no sembla interessar-se gaire per les peces dels germans Machado. En canvi, la poesia d'Antonio és la base d'un espectacle, *Remachados. Antología de poesía de Antonio Machado*, amb Manuel Veiga i Joan Codina i direcció de Txell Roda sobre una adaptació de Jonay R. Férez. Un muntatge que, justament, reconstrueix la relació entre els dos germans (un d'ells republicà, l'altre franquista), i que forma part del programa didàctic *Teatre i Literatura*, molt vinculat al Teatre del Mar. Les cançons de Serrat s'han convertit en un espectacle, *Serrat dansa*, a qui podem veure en persona aquest mes de gener a l'Auditori de Palma. De les seves incursions com a actor, millor no recordar-se'n.

L'adaptació de Joan Manuel Serrat va convertir gairebé en un himne d'aquells anys convulsos els dos versos, tan coneguts, d'Antonio Machado: "Caminante, no hay camino / se hace camino al andar". Fins i tot podia servir de lema per a una generació amb moltes ganes de viatjar, d'obrir camins nous. Per una casualitat d'aquelles, dues de les pel·lícules candidates a la pròxima gala dels premis Goya, *Camino* i *Sólo quiero caminar*, presenten aquesta expressió ("camino", "caminar") inclosa als seus títols. Serà, aquesta gala, dia 1 de febrer. Però dels Goya, i dels Max, i de les seves cerimònies, ja en parlarem, més endavant. ■

*Sólo quiero
caminar*



The Enforcer (Sin conciencia, 1951). Cicle Raoul Walsh

Xavier Jiménez

Resulta complicat situar Raoul Walsh dins la història del cinema. Un director que treballa entre l'any 1914 i l'any 1964 i que s'aproxima a la majoria de gèneres amb una coherència i un maneig dels codis amb la suficiència que va demostrar al llarg de la seva carrera esdevé una figura eterna, una d'aquestes trajectòries clàssiques que l'espectador pot córrer el perill de perdre'n la pista, a causa, en part, d'aquesta cronologia que el dilueix en un procés tan ampli al llarg del temps.

La filmografia de Walsh és recordada per una sèrie de títols essencials, que es troben relacionats amb modes de l'època en qüestió, o que són claus per al desenvolupament de determinats gèneres i corrents cinematogràfics. Es va apropar al cinema negre i policíac —encara aquesta divisió s'estava forjant, fet que s'assoliria a partir del 1940— amb *The Roaring Twenties* (*Els turbulents anys vint*, 1939), un dels films modèlics pel que fa a les històries de gàngsters pròpies dels anys trenta; amb *Objective Burma!* (*Objectiu Birmània*, 1945) va contribuir a la línia patriòtica del cinema americà encetada arran de la Segona Guerra Mundial; la comèdia, un gènere entroncat directament amb el Hollywood daurat, va ser traslladada per Walsh a la pantalla amb *Gentleman Jim* (1942), una història de boxa protagonitzada per un dels seus actors fetitxe —l'altre era Humphrey Bogart—, l'australià Errol Flynn.

Amb *High Sierra* (*L'últim refugi*, 1941) i *White Heat* (*Al roig viu*, 1949), ambdues filmades a la dècada dels quaranta, va entrar a formar part d'una sèrie de directors encisats per l'atractiu del *film noir*¹ i va rodar dues de la seves obres més reconegudes, que conserven la característica de la lluita entre la llei i el delictes, personificada en la policia i el personatge protagonista —per norma general, el que podem considerar com a *dolent*—, però amb evidents diferències quant al tractament, per exemple entre els personatges de *Cody Jarret* de James Cagney i la creació de *Roy Earle* que en fa Humphrey Bogart.

I encara altres exemples més, amb *Distant Drums* (*Tambores lejanos*, 1951) i *The World in His Arms* (*El mundo en sus manos*, 1952), on deixava, a mode de tancament, els epílegs de dos dels seus gèneres predilectes: el western i el cinema d'aventures.

Es pot comprovar d'una manera ràpida la capacitat de Walsh per infiltrar-se en qualsevol terreny, on va demostrar el mestissatge i l'experimentació que practicava; i possiblement aquesta no-especialització en cap gènere en concret —encara que el western és el que més treballarà al llarg de la seva filmografia— ha provocat en part l'oblit en comparació a altres directors coetanis, pioners com King Vidor, Cecil B. DeMille o el mateix D. W. Griffith, o altres encara amb més celebres, com John Ford

o Howard Hawks, amb els quals l'obra de Raoul Walsh podria comparar-se en un sentit global —capacitat tècnica i narrativa.

Igualment, el pes de no gaudir d'un èxit absolut de públic i que, en general, la crítica en consideri la filmografia a un nivell alt, el pas del temps l'ha rellevat a un escaló per davall dels mites abans exposats.

A dins de la carrera de Raoul Walsh ens trobem amb una quantitat considerable de produccions de sèrie B, un mode de fer cinema que va sorgir per la crisi econòmica provocada durant el conflicte de la Segona Guerra Mundial. La pel·lícula que ens ocupa és un paradigma d'aquest corrent i du per títol *The Enforcer* (*Sin conciencia*, 1951).

El primer que destaca d'aquest títol és la no-acreditació com a director de Raoul Walsh. El projecte va ser començat per Bretagne Windust, un destacat realitzador de televisió dels anys cinquanta, però va ser abandonat als pocs dies de rodatge;² llavors va ser reprès per Walsh, que acabava d'aconseguir un dels majors èxits gràcies a *White heat* (*Al roig viu*, 1949) i que, precisament, un any abans ja havia rodat un altre film sense comparèixer als títols de crèdit, *Montana* (1950).³ Per ampliar aquest apartat, Quim Casas presenta un recopilatori sobre aquesta faceta del nostre protagonista al recent llibre *Raoul Walsh*,⁴ on explica la participació del director, no tan sols en projectes determinats pel que fa a substitucions, sinó també com a ajudant de direcció al càrrec de segones unitats.

Com a posició dins del cinema negre, *The Enforcer* es troba emmarcada en la trajectòria del que podríem anomenar la tercera via, que començaria aproximadament a partir del 1950; aquesta tercera via significaria la gran darrera aportació del període clàssic del *film noir*.

Després que John Huston i *The Maltese Falcon* (*El falcó maltès*) varen establir els primers components a començament de 1940, a través d'unes històries de detectius i trames complexes; posteriorment varen arribar les adaptacions d'autors com James M. Cain o Raymond Chandler i la configuració de les característiques essencials del gènere: la figura de la *femme fatale*, la dualitat dels personatges, la manipulació psicològica i tot el relacionat amb la posada en escena (jocs d'ombres, aspecte fosc procedent en gran part de l'expressionisme alemany, veu en *off*, realisme cru...).

Per finalitzar aquest recorregut, la tendència iniciada a partir del 1950 és el retrat d'aquests personatges, però des del bàndol de la llei i la justícia que, davant la impossibilitat de atrapar l'enemic, deambulen entre el fil estret que separa la il·legalitat del que no ho és i assimilar aquest fet —en determinats films— com una qüestió personal que provoca una pressió afegida a la història.

Es podria considerar *The Enforcer* la primera pel·lícula que recrea part de la història real del sindicat del crim, el conegut com a *Murder Inc.*, sobrenom instaurat per la premsa de l'època per referir-se a un grup organitzat del crim nord-americà que va funcionar entre els anys vint i quaranta. Va ser una història adaptada pel guionista Martin Rackin,⁵ que repetiria amb Walsh a *Distant Drums* (*Tambores lejanos*, 1951).

Pel que fa a la narrativa del film, *The Enforcer* és una pel·lícula que creix des del primer minut de la projecció. La presentació dels personatges és un dels punts forts, amb un Humphrey Bogart extraordinari en la composició d'ajudant del fiscal. Per un moment, es crea un mapa humà on tots els personatges guarden una importància rellevant per a cada moment on són presents, una informació que va *in crescendo* a mesura que avança el relat.

El protagonisme simbòlic recau en una lluita entre tots dos personatges, en una confrontació entre la societat representada per Bogart i el personatge antagònic, el mafiós Everett. Com a exemples d'aquest període, títols com *Where the Sidewalk Ends* (*Al borde del peligro*, Otto Preminger; 1950); *The Phenix City Story* (*El imperio del terror*, Phil Karlson; 1955); *The Big Combo* (*Agent especial*, Joseph H. Lewis; 1955), o el paradigma d'aquest plantejament, *Touch of Evil* (*Sed de mal*, Orson Welles; 1956), destaquen per aquesta representació d'un combat mescla d'integritat i obsessió i la delinqüència.

François Guerif, al llibre clàssic *El cine negro americano*, parla d'aquesta etapa com una tradició del documental policial:

[...] presentar els investigadors com a homes rectes, incorruptibles i valerosos... és en general un documental edificant a la glòria de la policia.⁶

I sense cap mena de dubte, *The Enforcer* (*Sin conciencia*), està composta de tots aquests detalls.

El talent de Walsh com a artesà cinematogràfic és present al llarg del relat. El film es pot considerar tècnicament modern i innovador i gran part de la força radica en el muntatge i desenvolupament narratiu. L'element del *flashback*, un recurs potenciat pel cinema negre des de la seva aparició, es troba present durant tota la pel·lícula, ja que aquesta funciona a través d'un que fa les funcions d'índex i que està acompanyat amb la inclusió d'altres flashbacks, que van explicant diferents moments i capítols de la trama i que bàsicament recuperen els intents de Humphrey Bogart per detenir un capo de la màfia, Albert Mendoza (Everett Sloane); llavors, la mort d'un confessor, Joseph Rico (Ted de Corsia), precipitarà tota una cursa contra el temps, constituïda mitjançant records ambientats en el passat dels personatges, que recrearan la història de com s'ha arribat a aquest punt i les interrelacions personals que mantenen, un component essencial de força expressiva que ja hem assenyalat anteriorment.

Com a llenguatge cinematogràfic destacable, hi ha dos moments claus, i ambdós recreen la violència extrema del grup de mafiosos: un és el de la navalla

d'afaitar, que Walsh filma de manera brillant, on elideix del camp visual el personatge i mostra en un pla de detall l'eina d'execució, la qual cosa provoca a l'espectador un sentiment d'angúnia i misteri. L'altre moment és la recuperació al fons d'un riu d'una quantitat de sabates, on es comunica a l'espectador els crims comesos per la banda de Mendoza i on eren diposats després de l'execució.

No és casualitat, però, que Walsh mostri dues morts d'un mode explícit al film, a diferència d'aquest dos darrers exemples. Aquestes fan referència al temps present de la història, ja que no estan emplaçades en cap flashback: succeeixen a la presentació —durant el pròleg, de vint minuts de durada— i al desenllaç —els darrers deu minuts del film— i funcionen com el punt de partida, amb la mort del confessor, i el tancament de la trama, quan Bogart acaba amb el darrer intent de l'organització de salvar de la presó el cap.

Al darrer llibre publicat sobre la figura de Raoul Walsh, al qual ja hem fet esment abans,⁷ es comenta en nombroses ocasions la pregunta de si Walsh

pot ser considerat un autor —a l'estil Hitchcock, John Ford o Howard Hawks— o si simplement és un artesà del cinema amb un evident talent per a la direcció. D'una manera molt encertada, Hilarrio J. Rodríguez recollia en l'escrit unes antigues paraules del crític Andrew Sarris, autor del llibre clàssic sobre crítica cinematogràfica *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*, publicat al 1968, on apostava per una creació similar a la política dels autors de *Cahiers du Cinéma*, però des d'un vessant dels crítics; allà definia l'obra de Raoul Walsh amb l'afirmació següent a mode de comparació:

[...] si els herois de John Ford se sustenten en la tradició i els herois de Howard Hawks en la professionalitat, els de Walsh no se sustenten en una altra cosa que en el seu desig d'aventures. Mentre que els herois de Ford saben el que fan, encara que no sàpiguen com fer-ho, els herois de Hawks saben el com, però no en saben el perquè; als herois de Walsh, no obstant això, els interessa més saber el que fan abans de saber per què o com ho fan.

Hi ha cosa segura i que es pot afirmar sense cap tipus de possibilitat d'equivocar-se: Raoul Walsh va ser un gran director de cinema, un pioner en el concepte de creació i en la forma de concebre i desenvolupar una història. ■

Notes

(1) Amb *Me, Gangster* (1928), Walsh ja s'havia apropiat a un primer tractament del futur *film noir*, en els albars del seu naixement, conjuntament amb Josef Von Sternberg i *Underworld* (*La ley del hampa*, 1927) o *Little Caesar* (*Hampa dorada*, 1930).

(2) Heredero, Carlos F.; Santamarina, Antonio. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1998, pàg. 97.

(3) Als números 38 (pàg. 30-35) i 39 (pàg. 34-40) de la revista *Dirigido por...*, editats el novembre i desembre de l'any 1976, encara es desconeixia aquesta dada i, a l'antologia feta pel crític José María Latorre, no apareixia el títol de *The Enforcer* (1951) ni el de *Montana* (1950), encara que, com hem presentat al principi, ja al 1976 el títol concedit a aquest estudi sobre la figura de Raoul Walsh era *El gran olvidado*.

(4) Latorre, José María. *Raoul Walsh*. Sant Sebastià: Donostia Kultura, 2008, pàg. 121-126.

(5) *A Dirigido por...* núm. 179, abril de 1990, pàg. 16.

(6) Guerif, François. *El cine negro americano*. Barcelona, RBA, 1986, pàg. 139.

(7) Vegeu nota número 4.



Casablanca, ironies d'un clàssic

Pere Antoni Pons

La història de l'art —ho sap tothom— és plena de contradiccions i d'ironies. No són poques les pintures, les peces musicals, les escultures, les pel·lícules o els llibres que, una vegada enllestits, ben poc tenen a veure amb la intenció inicial dels seus creadors, o amb el ressort primer que els va motivar a fer-les, o amb el propòsit d'aquells —reis, Papes, mecenes o governs— que els pagaren perquè les fessin.

Amb la *Divina Comèdia*, el Dante va voler fer el més solemne i majestuós monument literari dedicat mai a Déu, i ho va aconseguir... fent un dels retrats més brutals i complets i profunds dels sentiments més forts i les passions més baixes dels éssers humans. Cervantes va voler fer una paròdia de les novel·les de cavalleries i va acabar escrivint el *Quijote*, la primera novel·la moderna. Un pluriempleat del món del teatre anomenat William Shakespeare va passar-se la vida fent obres que li sortissin rendibles com a empresari teatral i, passats els segles, resulta que no hi ha un compendi més lúcid i sublim sobre la condició humana que el que ofereixen la seva galeria de personatges i la seva col·lecció de metàfores. Els Papes de la Roma del Renaixement abocaren morterades de diners perquè els artistes de l'època exaltessin el seu poder terrenal i el poder celestial de Déu Nostre Senyor, sense ser conscients que estaven donant joc a uns artistes

posseïdors d'un talent tan innovador i inèdit que acabarien creant una manera de concebre la vida i l'art que, amb el temps, serviria per posar en dubte els poders que, en un principi, els havien encarregat de sublimar, exaltar i publicitar. Els burgesos del nord d'Europa que, al llarg dels segles XV, XVI i XVII pagaven a pintors perquè els retratessin ho feien per pura vanitat, no els interessaven gens els plecs profunds de la psicologia, la delicadesa perdurable de la quotidianitat. Amb les seves cançons obscures i esqueixades, el que Kurt Cobain volia era cantar el seu dolor, no representar el desfici de cap jovenalla insatisfeta i turmentada...

Pel que fa a les pel·lícules, qualsevol cinèfil sap que el clàssic més ple de contradiccions o d'ironies de la història del cinema és *Casablanca*. És la història d'amor més bella que s'hagi contat mai en una pantalla, exclamen els seus fans més fervents, i jo no puc sinó subscriure-ho perquè en som un d'ells. Però va, no fotem: quina història d'amor més sarcàstica, més espúria! ¿És concebible una ironia més bèstia que el fet que una de les més grans històries d'amor del cine tenguí lloc en un film de propaganda bèl·lica, en el qual els sentiments, les passions, els desigs i les esperances dels amants són sacrificats, sense a penes mala consciència, a una causa político-ideològica superior, que transcendeix la importància dels individus i que els rebaixa fins a la condició de simples peces d'una maquinària que no controlen i a penes entenen?

L'escena final de *Casablanca*, quan Rick Blaine i Ilsa Lund es diuen adéu per sempre a l'aeroport, està considerada una de les escenes més romàntiques de la història. I ho és..., però a pesar de tots els elements antiromàntics que hi apareixen. Ilsa va a l'aeroport amb la intenció d'abandonar el seu espòs, Victor Laszlo. A l'últim moment, però, canvia d'opinió perquè en Rick, l'home de la seva vida, el seu gran amor, li fa veure que la història de tres persones petites o insignificants no té cap importància en el món de bojos que els ha tocat viure. I aleshores ella acota el cap, plora una mica, es resigna i marxa amb en Victor, el seu marit, el qual és un gran tipus però no sap ben bé de què va la història.

És una escena que conté tots els elements per resultar sentimentaloides i còmica, o, en cas contrari, maquinàlment pamfletària i ideològica: l'estimat diu a l'estimada que l'adora però que tanmateix no poden estar junts perquè s'han de sacrificar per tractar de posar llum a la seva època tan fosca. Quin disbarat, quina ironia, quin gest més antiromàntic, més poc sentimental. Però igualment emocional fins a les llàgrimes. Per què? Qui ho sap: deu ser la grandesa de l'art. I, si en diem art, segurament és perquè no hem trobat cap paraula més precisa, més sublim i alhora més simple. ■



El cinema negre segons Romà Gubern



Sed de mal

Aquest article és un extracte de la conferència feta per Romà Gubern el dia 15 setembre de l'any 2003 al Centre de Cultura "SA NOSTRA" durant les jornades de CINEMA NEGRE.

Amb motiu de la projecció de les pel·lícules del cicle de cinema negre a Maó i Eivissa reproduïm l'esmentat extracte.

El cinema negre és un gènere o una escola? La diferència entre gènere i escola és que per gènere s'hi entenen les tradicions temàtiques; la comèdia és un gènere —trobem comèdies al cinema italià, al cinema francès, al cinema espanyol i a l'americà—. Escola és un moviment nacional d'un país —l'expressionisme alemany, el neorealisme italià, la *nouvelle vague* francesa— amb un període de temps limitat i que dona una sèrie de pel·lícules homògenes que tenen una relació, un aire de família.

Alguns teòrics pensen que el cinema negre és una escola del cinema americà que té un arc de vida entre el 1941 i el 1958 —*grosso modo*— entre *El halcón maltés* i *Sed de mal*, considerat el gran moment de plenitud i d'esplendor d'aquesta escola.

Els antecedents del gènere negre vénen de la literatura, és una mica la mare d'on surt la mitologia negra. Concretament d'un novel·lista, Dashiell Hammett, que a l'any 1929 comença a publicar per entregues, en forma de serial, la novel·la *Red harvest* (Collita roja), publicada i traduïda.

L'estructura de serial comença l'any 1927, l'any de la pel·lícula de Josef Von Sternberg *La ley del Hampa* (*Underworld*), una pel·lícula que encara no és característica del perfil del cinema negre, però

sí precursora; és més, s'ha dit moltes vegades que el gàngster protagonista de *La ley del hampa* és un antiheroi romàntic, un personatge amb una certa admiració anarquista del mateix Sternberg, acorralat al final i tancat en aquell apartament blindat amb la noia, de manera que és una mirada que després la censura reprimirà, aquesta mirada llibertària del gàngster com a rebel social contra el món. El 1927 és, doncs, un any clau per al cinema negre.

Dos anys després esclata la depressió. A l'octubre del 1929, el *crash* de Nova York crea un clima de crisi econòmica, també de crisi moral, de crisi política i naturalment aquest camp de cultiu permet desenvolupar el cinema negre.

La novel·la negra tenia, naturalment, unes arrels precursors. Quan intentem fer la genealogia de la novel·la negra, veient que l'avia era la policíaca tal com la va formular Edgar A. Poe amb *August Dupin*, Conan Doyle amb *Sherlock Holmes* o Chester-ton amb el *Pare Brown*. El que passa és que aquesta novel·la policíaca clàssica, era bàsicament una novel·la enigma: hi havia un assassinat, unes peces que calia encaixar i resoldre, però hi havia ja elements de criminalitat, d'inseguretat col·lectiva, d'angoixa, d'una comunitat inquieta per l'aparició d'un assassí en sèrie. També aquestes novel·les tenien un punt en comú molt interessant: el detectiu era privat, en antagonisme o rivalitat sempre amb el policia oficial, pertanyia a una institució pètria, maldestra, ineficaç... i els detectius treballaven al marge dels organismes oficials, en competència amb les institucions de l'Estat.

Després d'aquesta novel·la policíaca, va aparèixer al món anglosaxó un corrent derivat del



Laura

naturalisme, de la novel·la social: Upton Sinclair, Theodor Dreiser, Sinclair Lewis, John Dos Passos... En aquesta novel·la social l'acció passa a barris suburbials, hi ha elements de lluita de classes, de denúncia d'una injustícia social. Per tant, comença a agafar cos una narrativa que mira a la realitat social cara a cara i que, naturalment, contribueix a fecundar la novel·la negra de què estam parlant.

També a finals del segle XIX, cap el 1896 —per tant contemporani del cinema—, apareix un tipus de literatura de quiosc, el que s'anomena el *pulp magazine* —de polpa, perquè estava fet de paper molt barat, de mala qualitat, marró, groc... les *short stories*, en què hi havia diverses novel·les curtes de lectura. I concretament aquesta fórmula del *pulp magazine*, com la revista *Black mask* (La màscara negra), en què hi va escriure Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, va ser-ne una de les pedreres.

Finalment, l'últim referent literari: el periodisme de crònica negra, de successos. Cal recordar que el 1919 és quan s'aprova la llei Volstead, que implanta la prohibició de begudes alcohòliques, la prohibició de consum, transport, comerç, fabricació, tot plegat fruit d'una campanya puritana. És una història bastant inversemblant; la prohibició va començar a alguns estats sobretot del nord, industrials, sobre la teoria que els obrers s'engataven, freqüentaven la taverna i, per tant, el seu rendiment era inferior, no anaven a treballar. Es va

culpar l'alcoholisme de la indisciplina laboral de la classe obrera.

Aquest estat d'opinió purità es va anar estenent; en principi eren quatre o cinc *dry states* (estats secs), després deu, després dotze, fins que finalment l'any 1919 es va aprovar a escala nacional la llei Volstead, que va estar en vigor fins a l'any 1933, fins a l'època de Roosevelt. La prohibició de fet va fomentar la fabricació, transport, comerç i consum de begudes de forma clandestina.

La prohibició va fomentar el gangsterisme, que en bona part venia de la màfia italoamericana. I d'on venia aquesta? Venia dels immigrants de Sicília, de la Itàlia del sud, la Itàlia pobra, que anaven a cercar feina a Amèrica i que naturalment contactaven amb els familiars o amics de Sicília. Aquest sistema d'ajuda mútua va crear la màfia, que no és més que una gran família —i es diuen així—. És una família extensa en què els nebots, els segons nebots, els tercers nebots... i això és la màfia; res més que això. És el mateix que l'església catòlica en el seu camp, que té una estructura —i perdonau la comparació brutal— de màfia. No és casual que la màfia fos un invent de la Itàlia del sud. Itàlia és un país políticament jove; l'Estat italià és creat a finals del segle XIX, les institucions polítiques eren encara fràgils, febles, poc fiables i, per tant, la societat italiana va inventar un fenomen de teixit de cohesió fora de l'Estat italià.

El gangsterisme, la màfia, la corrupció de les institucions, dels poders, dels policies, dels fiscals... i naturalment, la novel·la negra es pot dir que és un mirall d'una societat en crisi, que trenca els clixés de la mitologia optimista que tothom és feliç, de les comèdies americanes clàssiques on ella i ell s'estimen i s'acaben casant. Hi ha aquesta mirada pessimista sobre les ambicions, les perversions, la cobdícia, la violència... jo diria sobretot l'ambició, si em demassin quin és el gran tema central de la literatura negra, novel·la negra i cine negre la meua resposta seria clara: l'ambició personal, depredadora.

Per altra banda, abans parlava de *La ley del hampa* d'Sternberg, encara una pel·lícula muda, però sabeu que el 1929-1930 s'acaba establint el cinema sonor, que aporta una dimensió expressiva molt important al cinema. Les persecucions en cotxe, els pneumàtics que xiulen, els trets de les metralleres, hi ha tot un univers acústic propici que el cinema sonor potencia fins i tot separat de la política sonora del gènere.

Un esquema molt freqüent en les primeres pel·lícules de cinema negre, de les precursors dels anys trenta, era l'esquema que els angloamericans anomenen *rise and fall* —ascens i caiguda—; efectivament, quan examinem pel·lícules com *Hampa dorada* de Le Roy, és l'ascens del gàngster i la seva caiguda, *Public Enemy* de William Wellman, *Scarface* de Howard Hawks; per tant, hi ha una sèrie de models estructurals que no inventa la novel·la negra, però que s'adopten i adapten. Naturalment, en aquesta primera etapa del cinema sonor, també s'adaptaven diverses novel·les de Dashiell Hammett: *El halcón maltés* del 1931, *La llave de cristal* del

1936. També deriva aquest cinema de gàngsters cap a un subgènere o una derivació que és el cinema de presons i presidiaris com *20.000 años en Sing-Sing* de Michael Curtiz.

El que aporta el gènere negre és una antropologia pessimista en què aquesta imatge edulcorada de l'*American dream*, de la societat perfecta, del capitalisme, es trenca brutalment perquè es demostra que la societat està governada per les ambicions personals, pel relativisme i l'ambigüitat moral: els textos de Sigmund Freud que comencen a ser bastant coneguts —comença a escriure a finals del segle XIX—, la difusió de la seva obra és dels anys vint (les primeres edicions de Freud a Espanya van ser del 1927-1928). Freud va descriure l'ésser humà com un personatge víctima o posseït pels seus instints, l'instint d'amor, de desig, de destrucció, l'ambició, el món inconscient reprimat pel superego... tot aquest nou sistema d'antropologia que deriva de la lectura freudiana de l'ésser humà, és el teló de fons d'aquesta nova visió pessimista.

És més, quan esclata la Segona Guerra Mundial, apareix un fenomen importantíssim: les dites neurosis de guerra. Molts soldats han de donar-se de baixa perquè tenen atacs de pànic. És divulgada a través de revistes populars com el *Readers Digest*, es comença a parlar de complexos, de traumes, i el públic en general comença a familiaritzar-se amb aquests conceptes.

Pertant, hi ha la difusió, la vulgarització d'aquests conceptes que vénen del freudisme (complex d'Èdip). *Recuerda*, 1945 d'Alfred Hitchcock és una pel·lícula emblemàtica, perquè Gregory Peck és víctima d'un complex de culpabilitat. Però si veieu *Al rojo vivo* de Raoul Walsh —una pel·lícula superb, extraordinària— el gàngster protagonista que interpreta James Cagney, és un gàngster edípic que té una atracció malaltissa per la mare, tot una mena d'efecte possessiu molt xocant.

No és casual que el naixement de la narració en primera persona amb càmera subjectiva, sigui un fruit del cinema negre. La identificació amb la primera persona. És cert que moltes novel·les negres estan escrites en primera persona, però la legitimació d'aquest punt de vista apareix en una pel·lícula de Robert Montgomery de l'any 1946 titulada *La dama del lago*, rodada gairebé completament amb càmera subjectiva.

Vull fer un aclariment teòric sobre aquest tema, durant l'època del cinema mut existia la càmera subjectiva; és més, en els seus principis cap el 1901 o 1903 va aparèixer un gènere que els historiadors anomenen *film-voyeur*, en què es veia el forat d'un pany amb una silueta, i sortia pel darrere una senyoreta que es treia una mica de roba. Aquesta interpel·lació del forat del pany era òbviament una càmera subjectiva, estava pensada i dissenyada per això però no era una narració en primera persona, perquè això es doni és necessari el camp semàntic de la paraula, la lingüística, el pronom personal en primera persona. I aquest és un invent del cinema sonor, però sobretot la seva formulació més radical



arriba amb dues pel·lícules del cine negre, *La dama del lago* (1946) i *La senda tenebrosa* (1947) de Delmer Daves, en què més de la meitat està rodada en primera persona i càmera subjectiva —amb Humphrey Bogart de protagonista—.

Forajidos

Naturalment, l'espai privilegiat del cinema negre —estic citant algunes característiques formals i temàtiques— és l'espai urbà que simultàniament està essent descobert pel cinema italià neorealista, en part per raons pràctiques perquè els estudis estaven en males condicions, i Cinecittà tampoc no ho permetia, i en part per voluntat testimonial i política tota vegada que és un cinema d'exterioris urbans —*Roma, ciudad abierta* està rodada tota a interiors i exterioris naturals, *Ladrón de bicicletas*...—. però també si repassam la filmografia del cinema negre trobarem títols tan emblemàtics com *La ciudad desnuda*, *La jungla de asfalto* de John Huston, *Mientras Nueva York duerme* de Fritz Lang... Constatem per tant el protagonisme de l'espai urbà com a territori d'inseguretat, de perill, de risc, d'amenaça.

El segon element per ancorar el cinema negre és la nit, és el moment de la inseguretat, el moment del misteri, el moment del perill, títols que avalen que la nit és un altre dels espais privilegiats del cinema negre: *Mil ojos tiene la noche* de John Farrow, *They live by night* de Nicholas Ray del 1949, *Nightfall* de Jacques Tourneur del 1956, A

Perdición



cry in the night del 1956, de Frank Tuttle. La nit és consegüentment un element també fonamental.

I ja que parlo de nit, he de parlar de llum. La nit permet, per altra banda, la fotogènia: el terra mullat, l'asfalt mullat, el reflex de la llum elèctric, els neons.

El cinema negre, en part, és un fruit de la immigració dels operadors centreeuropeus, alemanys sobretot, cap a Hollywood. Aquesta immigració comença els anys vint, quan la Paramount i la Metro comencen a importar tècnics professionals —entre ells Murnau o Lubitsch— i l'escola fotogràfica americana en bona part és deutora de la tècnica alemanya. Concretament el travelling s'instaura al cinema de ficció de Murnau *El último* (1924), El travelling ja existia, sobretot en el cine documental, en què es posava la càmera en un cotxe o en el ferrocarril i feien uns grans travelling.

Els estudis UFA de Berlín van permetre Murnau inaugurar el travelling com a norma. Precisament va ser un productor alemany, Erich Pommer, establert a la Paramount, el que va començar a implantar el seu ús al cinema americà de ficció. És molt interessant saber que els estudis americans tenien consciència que el cinema europeu era més sofisticat tècnicament: en la seva llum, en l'ús de càmera, en el muntatge, efectes de trucatge. Els estudis de Hollywood convocaven passis privats per als seus operadors, muntadors i maquilladors per projectar les pel·lícules arribades d'Europa: soviètiques, alemanyes, franceses..., perquè poguessin copiar els trucs que feien els europeus. I, naturalment, les pel·lícules d'avantguarda servien per "domesticar" aquestes formes atrevides d'enquadrament, d'angulació, que feien els europeus. Les majors, que feien comèdies i western de consum, aprenien del cinema europeu.

Com deia, una sèrie d'operadors venien de l'expressionisme alemany, una escola basada en els efectes de contrast de llum, de matisos. Aquest llenguatge de contrallum, de les llums allargades, estirades, dels clarobscur, tot això ve d'Europa central, d'Alemanya, i s'insereix, per exemple, en la fotografia extraordinària d'un grandíssim operador, Nicholas Musuraca, a *Retorno al pasado*, una pel·lícula a la qual hi ha un ús prodigiós de la llum i de l'ombra.

Un altre element professional són els guionistes, alguns dels quals perseguits pel macarthysme, que escrivien amb pseudònim o escrivien guions des de Mèxic: Dalton Trumbo —un dels més coneguts— va emigrar a Mèxic i va escriure una vintena de guions per a la indústria, sota diferents pseudònims. Per tant, el sector més progressista de Hollywood eren els guionistes, que donen una visió crítica i pessimista.

I finalment, un nou *star system* molt marcat. El personatge més emblemàtic va ser Humphrey Bogart.

Ja durant els anys trenta, el Departament de Justícia americà estava molt preocupat —està molt documentat— perquè els actors que feien de gàngsters, com James Cagney o Edward G. Robinson eren molt populars. Perquè eren una mala escola per al públic, per a la joventut. L'any 1937, es va adreçar a les grans productores —sobretot a la Warner Bros, que era la que feia més pel·lícules de gàngsters, demanant-li que, de tant en tant, aquests actors fessin de policies o de fiscals. Hi ha una pel·lícula, extraordinàriament rara —es deu haver passat alguna vegada per televisió—, *Marked women* (Mujeres marcadas) del 1937, de Lloyd Bacon, en què Humphrey Bogart fa de fiscal i no te'l creus. Bogart il·lustra perfectament aquest nou arquetip de l'anomenat *bad good boy* —contradicció—, és *bad* (dolent) perquè és un *outsider*, un rebel, es revolta contra la societat. Però, naturalment aquesta rebel·lia neix de la puresa interi-

or, íntima (good). Per tant, és el dolent simpàtic amb el qual ens identifiquem perquè és comprensible.

Tant fa de detectiu, *El halcón maltés*, com de gàngster a *El último refugio*. Hi ha una pel·lícula emblemàtica en aquest gènere que és *Cayo Largo* (1948) en què John Huston té una idea brillantíssima: enfronta l'antic gàngster de la depressió Edward G. Robinson amb Humphrey Bogart. Robinson està retirat a Cuba, i intenta tornar als Estats Units; Bogart fa de personatge positiu, entre cometes. És un enfrontament mític pels que ens considerem cinèfils, carregat de sentit i de connotacions.

L'època daurada del cinema negre es considera generalment closa amb *Sed de mal*, l'última gran pel·lícula, el 1958, extraordinària; aquí, per cert, el policia —ja no és un detectiu privat, sinó un policia oficial— és un personatge canalla, Hank Quilan, que interpreta Welles mateix. El que passa és que també resta explicat, no és esquemàtic. Welles t'explica perquè fabrica proves falses per condemnar aquells als quals persegueix.

El cinema negre va irradiant una influència mundial. De fet, trobam cinema negre al cine japonès, Akira Kurosawa té una pel·lícula extraordinària dels anys quaranta, *El perro rabioso* —cine negre pur; Carol Reed —director injustament oblidat, perquè era grandíssim— *El tercer hombre* està impregnada de l'estètica negra. A França, tenim Jean-Pierre Melville amb una pel·lícula com *Samurai*. I, fins i tot, a Espanya tenim un cas interessant, a Barcelona; el d'Iquino, amb una sèrie, començant per *Apartado de correos 1001*, en què hi ha un intent de fer un cinema negre local.

Per tant, veiem que el cinema negre és una reelaboració romàntica d'una tradició realista. La mitologia policial tradicional de la novel·la i el cine era la mitologia de la seguretat, sempre hi ha un detec-

tiu: un *Sherlock Holmes*, un *Pare Brown*... que els protegeix, fent veure que estan en bones mans.

El tema de la dona fatal, la *femme fatale* és un ingredient fonamental en el gènere, hi ha molts d'exemples: Claire Trevor a *Historia de un detective* (1944), Lana Turner a *El cartero siempre llama dos veces* (1946) Gloria Grahame a *Deseos humanos* (1954), Ava Gardner a *Forajidos* (1946), Jane Greer a *Retorno al pasado* (1947) etc. Només comentaré l'aparició de Barbara Stanwyck a *Perdición* i com la fa aparèixer Billy Wilder, baixant l'escala i enquadrant les cames i una cadena que porta al turmell. Evidentment, està clar que el punt de vista de la càmera sempre és intencionat, mai és casual; es col·loca allà on el director vol que es col·loqui. En la presentació, primer ella està més alta que ell, que entra a la casa del matrimoni. Surt de la banyera amb una tovallola. Està en una posició dominant. Però després, quan es vesteix, la càmera el que segueix són les cames de l'actriu i veiem la cadeneteta que porta.

Si recordeu *El ángel azul* de Von Sternberg, la primera de Marlene Dietrich i Emil Jannings, que també és molt semblant, amb una escala com a escenari. Ella està a la part de dalt, hi ha un joc molt divertit perquè tira unes bragues i li cauen a sobre d'ell.

Volia comentar que les escales tenen molt interès —i en la història del cinema hi han jugat un paper important—, per dues raons. La primera, perquè l'estructura de l'escala permet trencar la llum i per tant té una fotogènia. Com al *Acorazado Potemkin*, les escales són fotogèniques. I la segona és que té un simbolisme inherent. El cinema alemany està fet d'escales, amb tot un simbolisme del superior-inferior, autoritat: dominant-dominat, conscient-inconscient, cel-infern. Hi ha un joc de bipolaritat. ■



La jungla de asfalto

Cicle de cinema Harun Farocki



Harun Farocki

L'obra del director Harun Farocki constitueix un dels "tresors amagats" que nodreixen el cinema modern. Fa quaranta anys que Farocki produeix assajos documentals, tant en cinema com en vídeo, sobre la vida a Alemanya, la guerra i la revolució i, també, sobre les imatges relacionades amb aquests temes que apareixen als mitjans de comunicació. El centre de l'obra del cineasta és que les imatges i els *media* tenen vida pròpia. Farocki parla del poder i omnipresència que tenen i la manera com es veu la influència que exerceixen, dia a dia, en la forma de parlar i d'actuar de la gent, fins i tot als llocs on no hi ha un aparell de televisió a l'abast. Farocki és considerat l'equivalent de Jean-Luc Godard en llengua alemanya: no basa el cinema en un "reflexió de la realitat", sinó que es mou cercant la "realitat d'aquella reflexió".

L'ús dels canals que té a l'abast, la utilització de connexions sorprenents i una oscil·lació constant que li permet passar elegantment del cinema a la televisió, l'art o la ciència (com a catedràtic de l'Acadèmia d'Arts Plàstiques de Viena), són els elements sobre els quals se sustenta la política cinematogràfica pràctica del director, enmig del gran conglomerat que constitueixen els mitjans de comunicació. Qui, com Farocki, acompanya les imatges en el seu moviment, en comptes de lluitar-hi en contra fins a la mort, hi pot sobreviure. I no tan sols com a productor independent, sinó també com a pensador autònom i escriptor d'imatges; com algú que, a la manera com Walter Benjamin redactava els estudis, assajos i notes, "escriu" el cinema i l'obra en vídeo: imatges que se succeeixen com al text, que acompanyen alhora el moviment i l'immobilisme de la societat en cada moment.

Pel·lícules que es projectaran en el cicle:

Nicht Löschbares Feuer (Fuego inextinguible)

Abans de començar a estudiar a l'Acadèmia de Cinema, Harun Farocki ja era un autor de guerrilla reforçat pel moviment situacionista. I encara ho va ser durant i després de l'etapa en aquesta institució. D'aquesta època a Berlín daten un seguit d'obres que poden ser considerades com a assajos sobre la lluita. El cineasta hi fa una crida a l'agitació contra els partits burgesos, la repressió exercida oficialment per l'aparell governamental de la República Federal d'Alemanya i la guerra imperialista empresa pels Estats Units contra el Vietnam. El resultat és un primer mètode de lluita reflexiva.

A *Nicht löschbares Feuer*, sobre el tema de Vietnam, Farocki hi pren seriosament partit i es mutila a si mateix. En la batalla s'ha d'arribar al fons, tot s'hi val, fins i tot la pròpia pell. L'obra treballa sobre la dialèctica i n' emergeix un model aplicable de creació artística de caire polític.

Wie man sieht (Como se ve)

"No hi ha crítica literària ni crítica lingüística si l'autor no assumeix una posició crítica enfront del llenguatge que té al davant. I això mateix passa amb les pel·lícules. No es tracta de cercar imatges noves o no vistes mai, sinó d'elaborar les imatges que tenim per convertir-les en quelcom nou. S'hi pot arribar per camins diferents. Jo ja he optat pel meu: cercar el sentit que hi ha enterrat sota les imatges, retirar les runes que les cobreixen."

Harun Farocki

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges

(Imágenes del mundo y epígrafe de la guerra)

"La realitat ha d'iniciar-se. Vull dir: el bloqueig dels accessos a les instal·lacions exterminadores, que contínuament hi són presents, també s'ha de dur a terme de manera continuada." Són paraules de Günter Anders en una citació que surt a *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, una reflexió sobre el fet que la guerra s'amaga en les imatges. Hi ha una foto l'essència de la qual aborda Farocki una vegada rere l'altra de diferents maneres: s'hi veu una dona en un camp de concentració. La instantània la veu fer uns dels assassins. Ella és el centre de la imatge. Al voltant hi ha vigilants i presoners, autors i víctimes; no obstant això, Farocki se sent fascinat per aquella dona, que té un rostre en què hom pot veure-hi una història, una vida que es troba més enllà d'Auschwitz. Com serà una altra vida, una vida que no estigui definida pel desenvolupament de la indústria armamentística i del capitalisme? Què hem de blocar perquè es desembussin els

canals que oculten aquella altra vida? La provocació està servida.

Videogramme einer Revolution
(*Videogramas de una revolución*)

Romania, del 21 al de desembre de 1989, des de la darrera aparició pública de Ceaușescu fins que és executat: la caiguda d'un règim narrada exclusivament amb el material enregistrat per altres persones.

Fragments de programes de la televisió estatal oficial i escenes enregistrades que segueixen les indicacions "per a esdeveniments no vistos mai fins ara". Evidentment, aquestes darreres no s'arriben a retransmetre, *the revolution will not be televised*. Però sobretot nombrosos vídeo d'aficionats: quan el règim cau, les càmeres surten al carrer, les mirades es posen, literalment, en moviment.

Un assaig apassionant sobre la construcció de la "realitat" i l'escriptura de la història contemporània que realitzen els mitjans de comunicació. És lògic que la lluita per fer-se amb el control del canal estatal es convertís en un dels esdeveniments clau, la conquesta d'aquest bastió va suposar la caiguda definitiva del vell poder. Però les convencions que regeixen la televisió encara són les mateixes: *television will not be revolutionized*.

Arbeiter verlassen die Fabrik
(*Trabajadores saliendo de la fábrica*)

A *Arbeiter verlassen die Fabrik*, Farocki torna al naixement del cinema, a aquelles portes de la factoria dels germans Lumière per les quals sortien en massa els treballadors: uns operaris que havien estat instruïts i que hagueren d'assajar aquella sortida multitudinària. Però al cinema hi ha moltes d'altres portes per les quals els obrers surten de les fàbriques: en pel·lícules de Werner Hochbaum i Vsevolod Pudovkin, de Klaus Wildenhahn o de Michelangelo Antonioni; de Slatan Dudow, d'Erich Freund, de Wolfgang Schleif i de molts d'altres. La porta de la fàbrica esdevé mite: el treballador n'és el producte, no el que la sustenta.

Stilleben (Naturaleza muerta)

Stilleben ens presenta la poesia i la llum que bateguen en el món de la publicitat. Les fotografies dels productes objecte de la publicitat són presentades com una continuació, com un desenvolupament dels bodegons i natures mortes típiques del segle XVII. El que és quotidià esdevé objecte, cosa, quelcom que es pot agafar, allò que el món consumista entén per bé material. Ho diu Farocki: "Es veu que els fotògrafs de natures mortes i tot l'equip que l'ajuda gaudeixen de la feina, perquè fan una tasca de construcció. Construeixen una imatge com qui munta una carcassa o una grua. La diferència és que nosaltres sabem quin aspecte té una grua, mentre que els fotògrafs van pas a pas cap a la meta i l'han de cosificar."

Podem entendre *Stilleben* com un apropament de Farocki a la Passió de Godard.

Gefängnisbilder (Imágenes de prisión)

A *Gefängnisbilder*, Farocki confronta imatges enregistrades per càmeres de vigilància col·locades a centre penitenciaris dels Estats Units (visió d'un panòptic postindustrial) amb seqüències de pel·lícules de tema carcerari: les produccions pròpies de la institució enfrontades a la representació figurada.

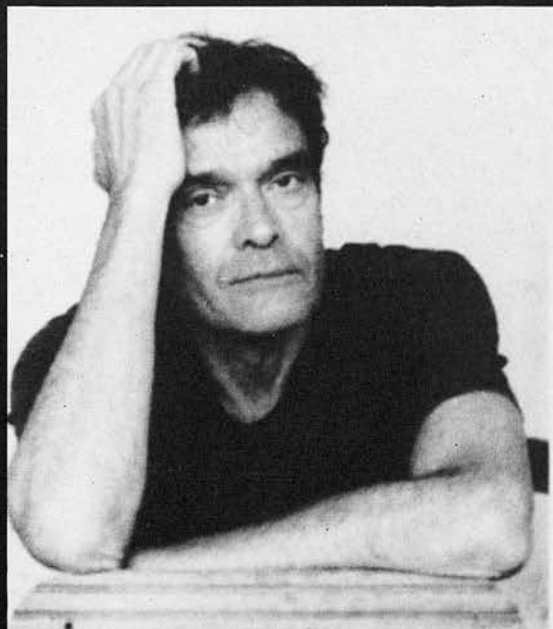
Erkennen und Verfolgen
(*Reconocer y perseguir*)

A *Erkennen und Verfolgen* es mostra una situació de conflicte unilateral en la qual la paraula la tenen les bombes. I no hi ha ningú que s'oposi als arguments que ofereixen.

La primera guerra del Golf Pèrsic és precursora en l'ús d'una mirada bèl·lica que documenta el propi assassinat alhora que ja no és capaç de diferenciar-lo de la simulació. La càmera desapareix i, ensems, els éssers humans i el paper de les imatges com a portadores de la realitat. Allò que roman són els morts, que encara existiran mentre hi creguem.

Nicht ohne Risiko (No sin riesgo)

Uns el tenen, els altres el desitgen. El tema apareix en d'altres obres de Farocki. En aquest cas es tracta de diners i cal negociar. Un ha de ceder una mica i l'altre ha de veure fins a quin punt consent. A *Nicht ohne Risiko*, Farocki ens mostra la manera com es duen a terme aquestes negociacions, què passa en aquells punts de ruptura en els qual hom lluita per obtenir un paper més dominant d'allò que sap que té fins aleshores. Una empresa necessita capital de risc; qui pugui oferir-lo necessita control i seguretat. Però els senyors de les empreses de capital de risc també reserven de vegades una taula en un restaurant italià i cal anar en compte amb la pasta, perquè sempre pot passar que els *farfalle* estiguin massa cuits. Ironia a l'estil Farocki. ■



Harun Farocki

Les pel·lícules del mes

Cicle Raoul Walsh. Cicle Henry King

A les 18.00 hores
Cicle Raoul Walsh

7 DE GENER

Murieron con las botas puestas

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1941
Títol original: *They Died With Their Boots On*
Producció: Warner Bros.
Director: Raoul Walsh
Guió: Wally Kline i Aeneas MacKenzie
Fotografia: Bert Glennon
Música: Max Steiner
Muntatge: William Holmes
Intèrprets: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Arthur Kennedy, Charley Grapewin

14 DE GENER

Gentleman Jim

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1942
Títol original: *Gentleman Jim*
Producció: Warner Bros.
Director: Raoul Walsh
Guió: Vincent Laurence i Horace McCoy
Fotografia: Sid Hickox
Música: Heinz Roemheld
Muntatge: Jack Killifer
Intèrprets: Errol Flynn, Alexis Smith, Jack Carson, Alan Hale

21 DE GENER

Sin conciencia

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950
Títol original: *The Enforcer*
Producció: United Status Pictures-Warner Bros.
Director: Raoul Walsh i Brataigne Windust
Guió: Martin Rackin
Fotografia: Robert Burks
Música: David Buttolph
Muntatge: Fred Allan
Intèrprets: Humphrey Bogart, Everett Sloane, Ted de Corsia, Lawrence Tolan, Zero Mostel

28 DE GENER

Río de plata

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1948
Títol original: *Silver River*
Producció: Warner Bros.
Director: Raoul Walsh
Guió: Stephen Longstreet i Harriet Frank Jr
Fotografia: Sid Hickox
Música: Max Steiner
Muntatge: Alan Crosland Jr.
Intèrprets: Errol Flynn, Ann Sheridan, Thomas Mitchel, Bruce Bennet



de gener

A les 20.00 hores
Sessió especial

7 DE GENER

Casablanca

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1942

Títol original: *Casablanca*

Producció: Warner Bros.

Director: Michael Curtiz

Guió: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein i Howard Koch

Fotografia: Arthur Edson

Música: Max Steiner

Muntatge: Owen Marks

Intèrprets: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains



Cicle Henry King

14 DE GENER

El cisne negro

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1942

Títol original: *The Black Swan*

Director: Henry King

Guió: Ben Hetch i Seton I. Miller

Fotografia: Leon Shamroy

Música: Alfred Newman

Intèrprets: Tyrone Power, Maureen O'Hara, Laird

Gregar, George Sanders, Fortunio Bonanova

21 DE GENER

La canción de Bernadette

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1943

Títol original: *Song of Bernadette*

Director: Henry King

Guió: George Seaton

Fotografia: Arthur Miller

Música: Alfred Newman

Intèrprets: Jennifer Jones, Charles Bickford, Lee J.

Cobb, Cladys Cooper

28 DE GENER

Almas en la hoguera

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949

Títol original: *Twelve O'clock high*

Director: Henry King

Guió: Sy Barlett i Beirne Lay Jr.

Fotografia: Leon Shamroy

Música: Alfred Newman

Intèrprets: Gregory Peck, Hugh Marlowe, Gary

Merrill i Millard Mitchell

Les pel·lícules del mes de gener

Cicle de cinema negre a Maó i Eivissa. Cicle Harun Farocki al Centre de Cultura de Palma amb la col·laboració de l'Institut Goethe de Madrid

Cinema a Maó
Multisalas OCIMAX

13 DE GENER
Laura

20 DE GENER
Perdición

27 DE GENER
Forajidos

Cinema a Eivissa
Multicines EIVISSA

20 DE GENER
Laura

27 DE GENER
Perdición

Cinema al
Centre de Cultura de Palma

A les 11.00 hores
Cicle Harun Farocki

17 DE GENER
Fuego inextinguible (1969)

Como se ve (1986)

A les 17.00 hores
Cicle Harun Farocki

17 DE GENER
Imágenes del mundo y epigraff de la guerra (1988)

Trabajadores saliendo de la fábrica (1995)

A les 18.00 hores
Cinema clàssic en família
Curts de Charles Chaplin

31 DE GENER
Charlot, prehistórico (1914)
(His prehistoric Past)
Charles Chaplin, Mack Swain, Gene Marsh

Charlot a la una de la madrugada (1916)
(One A.M.)
Charles Chaplin, Albert Austin

Charlot, héroe del patín (1916)
(The Rink)
Charles Chaplin, Edna Purviance, James T. Kelley

Charlot, en la calle de la paz (1917)
(Easy Street)
Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell

"The Kiss-off!"

"Yes, it was the kiss-off for both of them. They had gone too far... they had tried to get away with murder and they found they couldn't get away from me!"

Paramount presents
FRED MACMURRAY • STANWYCK
EDWARD G. ROBINSON
in
"Double Indemnity"

WITH PORTER HALL • JEAN HEATHER • BYRON BARR
RICHARD GAINES • JOHN PHILLIBER
Directed by BILLY WILDER
Screen Play by Billy Wilder and Raymond Chandler

FITXES TÈCNIQUES:

Laura
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1944
Títol original: *Laura*
Producció: 20 Th Century-Fox Film
Director: Otto Preminger
Guió: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt
Fotografia: Joseph La Shelle
Música: David Raskin
Muntatge: Louis Loeffler
Intèrprets: Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price

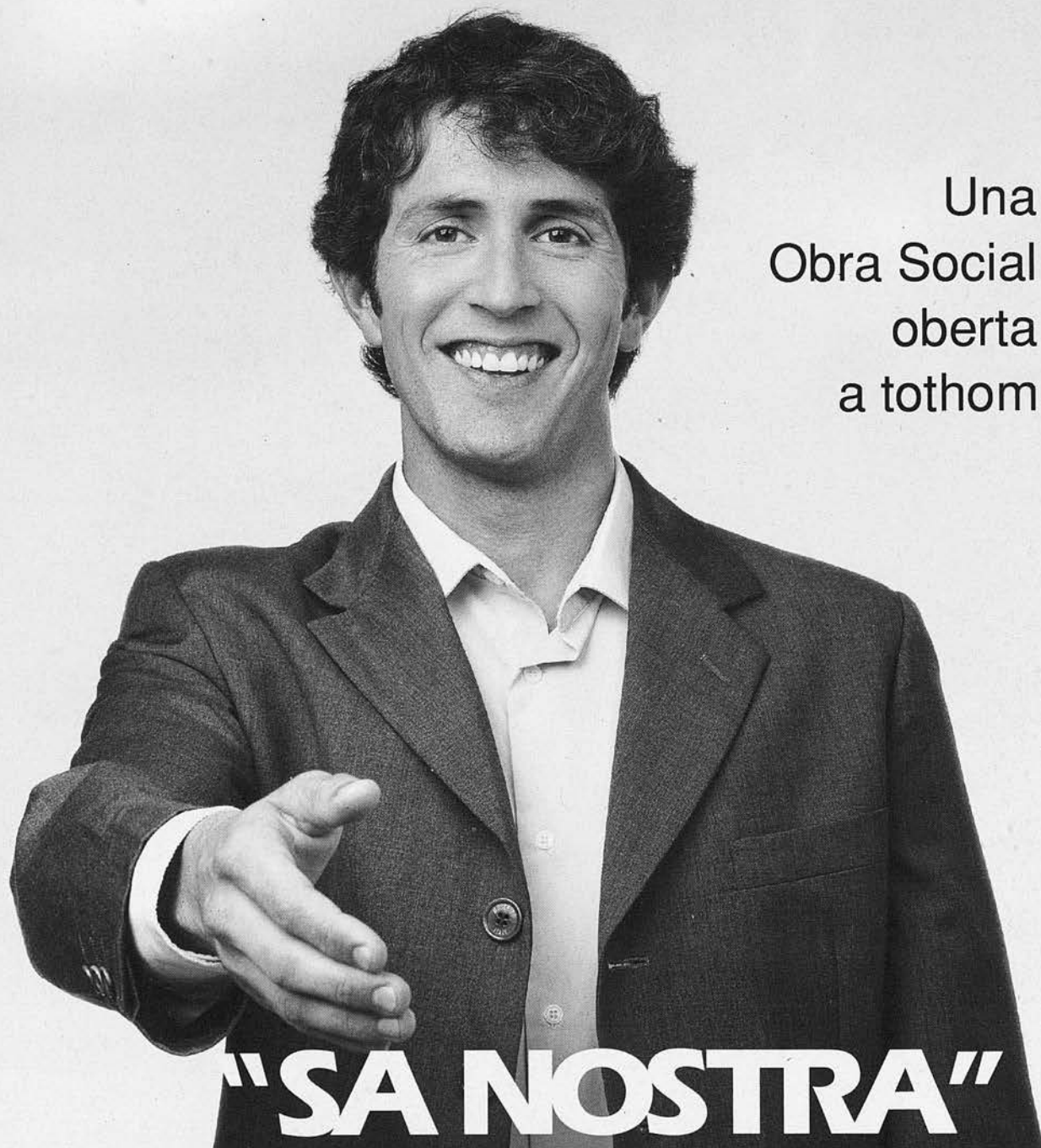
Perdición
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1944
Títol original: *Double Indemnity*
Producció: Paramount Pictures
Director: Billy Wilder
Guió: Billy Wilder i Raymond Chandler
Fotografia: John F. Seitz
Música: Miklos Rozsa
Muntatge: Doane Harrison
Intèrprets: Barbara Stanwyck, Fred McMurray, Edward G. Robinson, Porter Hall

Forajidos
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1946
Títol original: *The Killers*
Producció: Mark Hellinger Productions
Director: Robert Siodmak
Guió: Anthony Veiller
Fotografia: Woody Bredell
Música: Miklos Rozsa
Muntatge: Arthur Hilton
Intèrprets: Edmond O'Brien, Ava Gardner, Albert Dekker, Sam Levene



Sa nostra actitud

Una
Obra Social
oberta
a tothom



"SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS